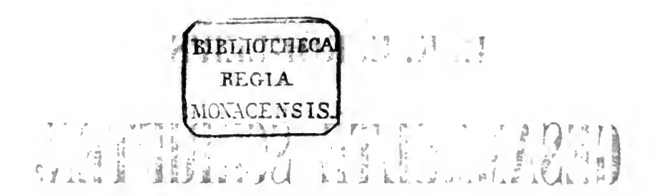






# H. K. E. KÖHLER'S

# GESAMMELTE SCHRIFTEN.

IM AUFTRAGE DER KAISERLICHEN AKADEMIE

DER WISSENSCHAFTEN

herausgegeben

VON

**Ludolf Stephani.**

---

## BAND III.

---

## ABHANDLUNG

ÜBER

## DIE GESCHNITTENEN STEINE MIT DEN NAMEN DER KÜNSTLER.



**St. Petersburg.**

Druckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

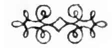
**1851.**

# H. K. E. KÖHLER'S

# ABHANDLUNG

ÜBER DIE

# GESCHNITTENEN STEINE MIT DEN NAMEN DER KÜNSTLER.



**St. Petersburg.**

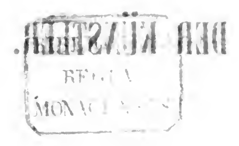
Druckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

1851.

—

Zu haben bei Eggers et C., Commissionairen der Akademie;
in Leipzig bei Leop. Voss.

(Preis 2 R. Silb. — 2 Thl. 7 Ngr.)



# VORWORT.

Die letzten Lebensjahre Köhlers waren vor allem Andern der Vollendung der lange Zeit hindurch vorbereiteten «Ausführlichen Anleitung zur genauern Kenntniss der Gemmen des Alterthums» gewidmet. Diese sollte in zwei Theilen erscheinen, von denen der erste nach einer Vorerinnerung und Einleitung die wichtigsten erhaltenen geschnittenen Steine der Griechen und Römer theils nach den Steinarten theils chronologisch geordnet ausführlich erläutern, der zweite zwei einzelne Abhandlungen enthalten sollte, die eine «über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler», die andre «über die etruskischen Käfer-Gemmen». Die Handschrift war für das ganze Werk vollendet. Allein nur die ersten fünf Bogen des ersten Bandes waren gedruckt, als der unermüdliche Forscher diesem Leben entrissen wurde, und die Handschrift des ersten Bandes ging kurz vor oder nach seinem Tode bis auf wenige Fragmente verloren, so dass uns gegenwärtig nur die beiden genannten Abhandlungen geblieben sind, von denen jetzt die erstere als dritter Band der «gesammelten Schriften» der gelehrten Welt übergeben wird.

Die vorliegende Redaction dieser Abhandlung, welche ausser Anderem die schon in Boettigers «Archaeologie und Kunst» veröffentlichte Einleitung in erweiterter Gestalt und die eben dort versprochne, aber nie gedruckte Abhandlung über Dioskorides und Solon in sich fasst, stammt im Wesentlichen aus

dem Jahre 1833, nach welcher Zeit nur noch einzelne Nachträge und Verbesserungen hinzugeschrieben sind. Dass aber die hier behandelten Fragen noch gegenwärtig ihrer Lösung ganz in demselben Maasse, als damals, bedürftig sind, und demnach die erst jetzt nach einem so langen Zwischenraum erfolgende Veröffentlichung dieser Arbeit nicht zu spät kommt, bedarf wohl keines besondern Nachweises, da jeder Kundige aus eigner Erfahrung recht wohl weiss, dass das inzwischen von einigen Gelehrten besorgte Zusammentragen sogenannter Gemmenschneider-Namen seine Kenntniss nicht hat fördern können.

Boettiger, der die Einleitung und den zweiten Abschnitt in ihrer damaligen Gestalt kannte, sagt darüber in seiner «Archaeologie und Kunst» p. X. f., nachdem er das Ziel dieser beiden Abschnitte angedeutet: «Dies wird nun in dem hier zu«erst abgedruckten Abschnitt, welcher mit Recht als Einleitung «überschrieben ist, mit einem solchen Aufgebot von Scharfsinn, «mit einer so umfassenden Gemmenanschauung und Bücherkennt«niss, mit einem so grossen Reichthum eingestreuter Bemerkun«gen uns vorgeführt, dass ich ohne Uebertreibung behaupten «zu dürfen glaube, es werde durch diesen und den darauf fol«genden Abschnitt die ganz faule Masse unserer Kataloge von «geschnittenen Steinen nicht nur in Bewegung gesetzt, sondern «auch abgeklärt und gereinigt werden. Dies alles wird aber «erst dann ins volle Licht treten, wenn der zweite Abschnitt «dieser Abhandlung, welcher bereits in der Druckerei sich be«findet, mit der Musterung sämmtlicher Steine, die die Namen «Dioskorides und Solon führen, in den Händen der Leser sich «befinden wird. Denn hier — ich darf es nach Lesung der Hand«schrift in voraus versichern — wird klar und zur Evidenz, so «weit sie hier möglich ist, erwiesen, dass wir von Dioskorides unter «so vielen gerühmten Steinen, die seinen Namen tragen, und die uns «Mariette, Stosch, Bracci vorführen, auch keinen einzigen «im Alterthum wirklich mit seinem Namen bezeichnet besitzen, «obgleich unter den Gemmen aus den Zeiten Augusts sich Werke «befinden können, die diesen Künstler zum Verfasser haben, dass «aber auch ferner kein Werk der Steinschneidekunst von So-

«lon auf uns gekommen sein kann, weil es wahrscheinlich nie «einen Steinschneider dieses Namens gegeben hat.» Herr Raoul-Rochette hingegen, welcher bisher nur die Einleitung kannte, wie sie in Boettigers «Archaeologie und Kunst» gegeben ist, diese Einleitung, welche gar nicht die Frage nach Aechtheit oder Unächtheit der Steinschneider-Namen, vielweniger der Namen des Dioskorides oder Solon, zu beantworten beabsichtigt, sondern nur die Inschriften anderer Bedeutung von den Steinschneider-Namen aussondern will, lässt sich in seiner Lettre à Mr. Schorn p. 100 f. also vernehmen: «L'opération contraire, «consistant à retrancher comme apocryphes presque tous les «noms de graveurs, à commencer par ceux de Dioscouride et de «Solon, présenterait bien moins d'embarras. Par là, en effet, on «réduirait les difficultés, aussi bien que la liste elle-même, à «rien ou à peu de chose. Il suffirait de décider arbitrairement «que tel nom est moderne, ou bien que tel autre est répété «d'après l'antique, sans donner d'autres motifs de son opinion «que son opinion même; et l'on se donnerait ainsi, à peu de «frais, l'air d'un profond critique et d'un juge infaillible, à me-«sure que l'on inculperait beaucoup de noms honorables de la «science moderne, et que l'on appauvrirait l'histoire de cette «branche de l'art antique.»

«C'est l'effet qu'a produit sur moi, et sans doute sur toute «personne impartiale, l'Essai publié par M. de Köhler sur «les pierres gravées avec noms d'artistes. Jusqu'au moment «de cette publication, j'avais cru, je l'avoue, qu'un savant aussi «renommé par ses longues études et par son expérience pratique «de cette branche d'archéologie, ne pourrait que répandre beau-«coup de lumières sur la question qui nous occupe, et j'avais «partagé, avant de le connaître, la confiance que ce travail in-«spirait à feu mon illustre ami Boettiger. Ce travail a-t-il ré-«pondu à l'attente favorable qu'il excitait et à la haute opinion «qu'en avait conçue son éditeur, juge si éclairé en ces matières?» etc.; scheint jedoch dieses Urtheil weiter unten p. 107. einigermaassen wieder beschränken zu wollen, wenn er sagt: «M. de «Köhler avait promis d'examiner, dans un article particulier,

«les motifs sur lesquels se fonde l'opinion de l'existence du «graveur Épitynchanus; et l'on doit regretter, par toute sorte «de raisons, que la mort de cet habile et savant antiquaire ait «privé la science des lumières qu'il eût pu répandre sur ce point «de l'histoire de la glyptique.»

Das Urtheil der wirklich unparteiischen Leser der nun vollständig vorliegenden Untersuchung, zu denen jedoch gerechnet zu werden sich Hr. Raoul-Rochette gewiss selbst nicht schmeicheln wird, dürfte nun etwa darauf hinausgehen, dass sich Köhler, wie dies nach den vielfachen anderwärts gegebnen Proben des geübtesten Auges, der genausten Kunst-Kenntniss, der umfassendsten Belesenheit, eines bewundernswerthen Scharfsinns und ausdauernden Fleisses nicht anders erwartet werden konnte, das grosse Verdienst erworben hat, zuerst die Mittel aufgefunden zu haben, mit denen überhaupt die unendlich schwierige Aufgabe, deren Lösung hier angestrebt wird, gelöst werden kann; dass ihm die meisten und wichtigsten der Principien, von denen die Ausscheidung der Inschriften andrer Bedeutung von den Steinschneider-Namen auszugehen hat, nicht entgangen sind und dass dasselbe in noch weit höherem Grade von der Frage nach Aechtheit oder Unächtheit der Steinschneider-Namen gilt, deren Beantwortung die eigentliche Absicht seiner Untersuchung war. Er zuerst hat erkannt und mit seltener Belesenheit und Combinations-Gabe nachgewiesen, von welcher Wichtigkeit bei dieser Frage die ganze Geschichte jedes einzelnen Steins, namentlich Zeit und Ort seines Bekanntwerdens ist; von welcher Wichtigkeit die Kenntniss der verschiedenen Rücksichten, welche die Fälscher bei der Wahl der Namen beobachteten, die für Steinschneider-Namen angesehen werden sollten; welches die wichtigsten Kriterien sind, die uns die Steinart, der Stil des Bildes und der Schnitt der Buchstaben für diese Frage an die Hand geben, und er hat dies Erkannte so angewendet, dass für eine Reihe von Steinen die Untersuchung als ganz oder doch fast ganz beendigt angesehen werden darf. Allein auf der andern Seite wird man sich auch nicht verhehlen, dass die genannten allgemeinen Principien selbst noch in mehr

als einer Beziehung weiter und schärfer zu entwickeln und festzustellen sind; dass die Anwendung derselben auf den einzelnen Fall mehrfach einer noch grössern Vorsicht und Umsicht bedarf, während es sich von selbst versteht, dass Köhler gewisse Einzelheiten, über welche die Wissenschaft seit Abfassung dieser Schrift völlig ins Reine gekommen ist, heut zu Tage gar nicht mehr schreiben würde; dass sich Köhler durch seine eigne Energie und durch den ihm entgegenstehenden blinden Glauben an die Aechtheit selbst des ganz handgreiflich Gefälschten mehr als ein Mal hat verleiten lassen, auf ungenügenden Gründen fussend das höchst wahrscheinlich, ja selbst das auf andrem Wege erweislich Aechte zu schnell zu verurtheilen; dass endlich die Darstellung dem Leser das Erkennen sowohl der angewendeten allgemeinen Principien überhaupt, als auch namentlich der bei dem einzelnen Fall in Anwendung kommenden nicht wenig erschwert, indem es dem mit diesen Dingen so vertrauten Verfasser zu oft auch für den Leser hinreichend schien, die den einzelnen Fall entscheidenden Momente gar nicht oder doch nur theilweise namhaft zu machen. Mit einem Worte: Köhler hat hier zuerst den Weg angebahnt, die Grundlage für diese ganze Untersuchung gegeben, von welcher alle weitere Forschung wird ausgehen müssen. Dieser selbst aber bleibt noch genug zu thun übrig sowohl für Feststellung der Principien überhaupt, als auch für weitere Begründung oder Berichtigung des Urtheils über einzelne Steine, wenn auch dadurch an dem allgemeinen Resultat, dass sich unter dem gegenwärtig in den Steinschneider-Verzeichnissen aufgespeicherten Wust nur eine sehr geringe Anzahl wahrscheinlich ächter, und eine noch geringere sicher ächter Künstler-Namen befindet, gewiss nichts Wesentliches geändert werden wird.

Zu dieser Einsicht wird der freilich nie gelangen können, der, wie Hr. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 99., zwar die allgemein bekannte Thatsache der emsigen Industrie, die sich mit der Anfertigung solcher Steine in einem weit ausgedehnteren Maasse und mit einer weit grösseren Geschicklichkeit, als in irgend einem andern Zweige der Ueberreste antiker

Kunst, ein paar Jahrhunderte hindurch beschäftigt hat, und zum Theil noch beschäftigt, anerkennt, aber dennoch nicht einsieht, dass demnach dieser Verdacht im Allgemeinen auch auf jeden einzelnen Stein so lange übergeht, als nicht die Aechtheit des einzelnen Bildes, oder der einzelnen Inschrift oder beider zugleich durch positive äussere oder innere Gründe entweder gesichert oder doch überwiegend wahrscheinlich gemacht ist; der vielmehr selbst den plumpesten Betrug ruhig hinnimmt, um sich nur das gewaltige Verdienst erwerben zu können, dem Künstler-Catalog eine neue Nummer beizufügen und ein so wenig geübtes Auge besitzt, dass er, wie Hr. Raoul-Rochette a. a. O. p. 122., um von hundert ähnlichen Beispielen nur ein paar zu nennen, einen Stein trotz des ihm vorliegenden Abdrucks, trotz des ausgeprägtesten modernen Charakters, trotzdem, dass uns positiv überliefert ist, (was Hr. Raoul-Rochette allerdings nicht gewusst zu haben scheint, da er sonst ohne Zweifel diesen Stein, wie einige andre unter ähnlichen Umständen, mit Kenner-Miene verurtheilt haben würde) dass dieser Stein von Giuseppe Cerbara geschnitten ist, für ein «ouvrage original» eines antiken Steinschneiders Aspasios hält, der aller Wahrscheinlichkeit nach nie gelebt hat, oder dass er, wie Hr. Raoul-Rochette a. a. O. p. 137., einen Stein, dessen Stil aller charakteristischen Merkmale der Antike entbehrt, wohl aber vollkommen dem des Felix Bernabé gleichkommt, und der ebendesshalb und wegen der beigefügten Inschrift ΦΗΛΙΞ schon von Raspe und Cades mit der höchsten Sicherheit, die überhaupt in kunsthistorischen Dingen möglich ist, eben jenem Künstler des vorigen Jahrhunderts beigelegt ist, einem antiken Künstler Felix zuschreiben kann, der, wenn er doch einmal gelebt haben sollte, wenigstens sicher in einem ganz andern Stil arbeitete. Allein selbst ein solcher Gelehrter sollte sich doch von seiner Leidenschaft nicht so weit fortreissen lassen, dass er über eine Untersuchung, die er noch gar nicht kennt, wie die Köhlers über Dioskorides und Solon, schon im Voraus ein Urtheil fällt, wie das angeführte des Hrn. Raoul-Rochette.

Von dem Herausgeber dieser Untersuchung wird man, wie ich glaube, zunächst erwarten, dass er den Nachweis der nach ihrer Abfassung noch hinzugekommnen Abdruck-Sammlungen und litterarischen Hülfsmittel für die behandelten einzelnen Steine und wichtigeren Vorfragen nachtrage. Ich habe mich daher dieser Arbeit unterzogen und hätte noch Manches hinzufügen können, wenn ich geglaubt hätte, dass dem Leser an Citaten, welche die Fragen nicht fördern, etwas liegen könne; Manches jedoch wird man vermissen, weil es mir in Dorpat, wo diese Arbeit vollendet ward, nicht zugänglich war, Manches vielleicht auch, weil es mir entgangen ist. Die von mir benutzte Sammlung Tassie'scher Abdrücke war nicht ganz vollständig. Die Benutzung der eben so ausgezeichneten als seltenen und kostbaren Cades'schen Sammlung verdanke ich der freundlichen Bereitwilligkeit des Hrn. Carl von Liphart, dessen Namen hier zu begegnen jedem Kunstkenner erwünscht sein wird, und dem ich mich freue bei dieser Gelegenheit sagen zu können, wie gern ich an die im gemeinschaftlichen Genuss seiner reichen Kunst-Sammlungen verbrachten Stunden zurück denke. Die verschiednen Künstler-Cataloge bei den einzelnen Steinen zu citiren, hielt ich im Allgemeinen für überflüssig und habe es nur da gethan, wo ich eine besondre Veranlassung dazu fand. Eine Ausdehnung der Untersuchung auf andre, von Köhler nicht behandelte, Künstler-Namen schien mir desshalb nicht angemessen, weil es zunächst vielmehr darauf ankommen wird, die hier geltend gemachten Grundsätze der Kritik weiter auszubilden. Hingegen glaubte ich der künftigen Fortsetzung dieser Forschung einen Dienst zu erweisen, wenn ich die von Köhler nicht erwähnten Steine, welche dieselben Namen tragen, wie die von Köhler behandelten, kurz anmerkte, soweit ich sie bis jetzt in meinen Papieren schon angemerkt vorfand. Dass ich dabei keine Rücksicht genommen habe auf den «Catalogue des pierres gravées antiques de Son Altesse le Prince Stanislas Poniatowski» wird man, denke ich, nur in der Ordnung finden; die Unkundigen würden auf die von Herrn Tölken in den Berliner Jahrbüchern 1832 II, p. 309 ff. gegebne treffende Charakteristik zu verweisen sein.

Allein ich hielt es auch für überflüssig, die bei Raspe aufgeführten Steine, so weit sie hieher gehören würden, jeder Zeit einzeln namhaft zu machen, da dessen Buch so eingerichtet ist, dass Jedermann das dort Gegebne ohne Mühe selbst finden kann. Hingegen schien es mir angemessen, dass gewisse Lücken der Beweisführung sogleich beim ersten Erscheinen dieser Untersuchung ausgefüllt und gewisse Modificationen der Resultate hinzugefügt würden, natürlich ohne dass man desshalb überall, wo ich geschwiegen, auf meine Beistimmung wird schliessen dürfen. Die einzelnen Angriffe Hrn. Raoul-Rochette's auf Köhler in seiner Lettre à Mr. Schorn p. 99 ff. habe ich sämmtlich unberücksichtigt gelassen, theils weil ich die Noten nicht mit einer für die Wissenschaft unfruchtbaren Polemik vermehren wollte, theils weil ich zu grosse Achtung vor den anderweitigen Leistungen Hrn. Raoul-Rochette's hege, als dass ich nicht glauben sollte, das Meiste davon habe dieser Gelehrte nur in einer durch eine früher erlittene Niederlage noch immer gereizten Stimmung schreiben können und wünsche jetzt selbst Manches davon nicht geschrieben zu haben. Diese Erklärung jedoch glaube ich dem Andenken des hoch verdienten Todten, dessen Sitz ich gegenwärtig einzunehmen die Ehre habe, schuldig zu sein, und sollte Hr. Raoul-Rochette bezweifeln, dass gerade da, wo er in den unwürdigsten Ausdrücken von Köhler spricht, das Unrecht entschieden nicht auf Köhlers, sondern auf seiner Seite ist, so würde dieser Nachweis noch immer gegeben werden können. Eine Glättung des Ausdrucks hatte Köhler offenbar noch für die Correctur der Druckbogen aufgespart und der Leser wird damit manche Härte und Unebenheit entschuldigen müssen, da ich mich nicht für berufen erachten konnte, mehr als die offenbaren Schreibfehler zu ändern. Alle meine Zuthaten sind durch Klammern eingeschlossen und ich wünsche, dass sie von Männern, denen es nur um die Wahrheit zu thun ist, als nicht ganz unbrauchbar befunden werden mögen.

Die Abdrücke der grossen Cades'schen Sammlung habe ich einfach mit dem Namen «Cades» bezeichnet; die zu dem «Verzeichniss der geschnittenen Steine in dem kön. Museum der

Alterthümer zu Berlin, Berlin 1826» gehörenden Abdrücke habe ich mit dem Ausdruck «Stoschische Abdrücke» und die später zugleich mit einem handschriftlichen Verzeichniss in zwei kleinen Schränkchen ausgegebnen Abdrücke von Steinen des Berliner Museum mit dem Ausdruck «Nachträge zu den Stoschischen Abdrücken» bezeichnet. Für die Unkundigen füge ich noch hinzu, dass im Allgemeinen nur die Tassie'schen, die Cades'schen, und zwar die letztern, unter denen man nur höchst selten einem nicht völlig gelungnen Abdruck begegnet, in einem ganz besondern Grade, die Impronte dell' Instituto archeologico und die Nachträge zu den Stoschischen Abdrücken, so weit diese beiden letztern Sammlungen hier in Betracht kommen, bei den hier behandelten Fragen anwendbar sind, hingegen die meisten Abdrücke der Lippertschen und der von mir als «Stoschische Abdrücke» bezeichneten Sammlung, wenigstens in den verschiedenen von mir benutzten Exemplaren, so verwischt sind, dass man bei ihrer Anwendung nicht vorsichtig genug sein kann.

**Der Herausgeber.**

St. Petersburg d. 15. Febr.
1851.

# EINLEITUNG.

Kein Zweig der alten Denkmäler schien für die genauere Kenntniss der Geschichte der Kunst und ihrer stufenweisen Entwickelung den Liebhabern eine so reiche Erndte zu bieten, als die Sammlungen der Gemmen von Stosch und Bracci. Denn die andern Denkmäler des Alterthums hatten zusammengenommen nicht so viel Künstlernamen aufzuzeigen, als jene allein. Der Werth, den allerdings ein schönes altes Werk besizt, das den Namen seines Urhebers trägt, vermehrte die Liebhaberei nach ihnen dergestalt, dass zu einer gewissen Zeit fast nur solche Gemmen gesucht und für hohe Preise gekauft wurden. Inzwischen überzeugte man sich bald, dass nur wenige dieser Gemmen zu den vorzüglichern oder zu den schönsten gehören, und dass man sich geirrt hatte zu glauben, gerade nur die besten Arbeiten der grössten Künstler seien mit solchen Beischriften versehen. Von einigen dieser Steine ward überdies der Betrug öffentlich bekannt. Die übrigen nahm man beinahe sämmtlich für ächte Denkmäler an, und weder einer von den vielen, welche sich während einer geraumen Zeit bemühten sie zu sammeln, zu vermehren und zu erklären, noch die eigentlichen Kunstkenner unterzogen sie einer genauern Untersuchung.

Stosch war der erste, der die Gemmen der Alten mit den Namen der Künstler sammelte und herausgab [1]. Er hatte, was bei keinem von denen, die ihm in dieser Bemühung nachfolgten, der Fall war, bei der Bekanntmachung seines Werks den Zweck,

den Stücken, deren Schöpfer er selbst war, öffentliche Anerkennung und zugleich Berühmtheit zu verschaffen. Seine Arbeit wurde mit grossem Beifalle aufgenommen, wozu die Kupfer, die ohnedies zu seiner Schrift unerlässlich waren, nicht wenig beitrugen. Obgleich Stosch in seinem Buche manche Aufschriften von Gemmen als Namen der Künstler bekannt machte, die etwas ganz anderes bedeuteten: obgleich unter seinen siebenzig Steinen sehr viele sind, die theils offenbar neue Arbeiten, theils nur zu verdächtig oder zweifelhaft sind: so gebührt ihm doch, bei allen grossen Gebrechen das Lob, mit etwas mehr Urtheil und Auswahl das ihm aufnehmbar scheinende gesammelt zu haben, als ohne Ausnahme alle, die nach ihm, um ihn zu vervollständigen, Verzeichnisse der Werke alter Steinschneider mit ihren Namen zusammentrugen. Denn diese nahmen bald mit wenig, bald mit gar keiner Beurtheilung alles auf, was sich ihnen darbot, und zum Theil manches, was Stosch für der Erwähnung unwerth gehalten hatte.

Uebrigens gehören die gut gezeichneten und vorzüglich gestochenen Kupfertafeln, womit Stosch sein Werk ausstattete, zu den bessern Darstellungen, die wir von alten Gemmen besitzen. Weil die Kupferstecherkunst nie weder ein Werk der Malerei, noch der Plastik völlig erreichen, und ihr Gelingen nichts weiter als Annäherung sein kann, so würde es ungerecht sein, Arbeiten des Picart mit Gravelle [2], Mariette [3], mit dem um die Kenntniss des Alterthums so sehr verdienten Heyne [4] und mit Murr [5] zu tadeln, um so mehr da gerade die beiden zuerst genannten Verfasser Herausgeber von Darstellungen sind, die nur zu den unbedeutenden und sehr wenig getreuen gehören. Wenn auch des Stosch Kenntnisse des Alterthums nichts weniger als umfassend waren, wie die Beschreibung seiner Gemmen und unter andern das beweist, was er über die von den alten Steinschneidern gebrauchten Steinarten bemerkt [6], so würde sein Werk doch in der Hauptsache viel lehrreicher und weniger unzuverlässig geworden sein, wäre er nicht genöthigt gewesen, viele Gemmen in sein Werk aufzunehmen, deren neuen Ursprung, wie oben bemerkt wurde, niemand besser kennen musste,

als er selbst. Denn Stosch war leider einer der Vornehmsten von denen gewesen, welche, die Liebhaberei an Gemmen mit den Namen der Künstler benutzend, deren viele hatten verfertigen lassen, und diese bald selbst, bald durch andere an reiche Liebhaber gebracht hatten. Alle diese Stücke mussten vorzüglich hier ihren Platz finden, um die Besitzer und ihre Freunde von der Aechtheit ihrer Steine zu überzeugen, und um sie und andere geneigt zu Ankäufen ähnlicher Kostbarkeiten zu machen. An das was Seneca irgendwo bemerkt [7]: *turpe est aliud loqui, aliud sentire: quanto turpius, aliud scribere, aliud sentire!* ward nicht gedacht.

Nach Stosch bemühete sich Vettori, die Reihe der von diesem seinen Vorgänger gesammelten Steine mit den Namen der Künstler, meistens nur aus Gori's frühern Schriften, zu vervollständigen [8], wobei er nicht unterliess, einige dieser Steine als aus Betrug entstandene zu verwerfen, obschon die zwei von ihm gelieferten Gemmen, deren Bekanntmachung der eigentliche Zweck seines Buches gewesen zu sein scheint, dieselbe Rüge verdient hatten. Vettori's Schrift ist in Deutschland vornehmlich durch die Aufmerksamkeit, welche Lessing ihr schenkte [9], bekannt geworden.

Das von Stosch gelieferte Künstler-Verzeichniss mit der Aufzählung ihrer Werke wiederholte Galeotti in seiner Vorrede zur Beschreibung von Odescalchi's Alterthümern [10].

Mariette gab einige Jahre darauf seine reichhaltige Abhandlung über die Gemmen alter und neuer Zeit heraus [11], worinnen er die von Stosch aufgeführten alten Steinschneider nicht einzeln durchgeht, oder mit ihren Werken erwähnt. Nur beiläufig gedenkt er einer kleinen Anzahl ihrer Arbeiten. Obgleich in einigen Theilen der neuen Kunst mehr als in der Kenntniss des Alterthums erfahren, hat dieser verdiente Schriftsteller seinen Gegenstand dennoch mit vieler Einsicht und Geschmack behandelt. Nur bedauert man, dass er grosses Lob theils an viele der unten beurtheilten Gemmen, theils an noch mehr andere verschwendet, die er aus der königlich französischen Sammlung bekannt macht und in Kupfertafeln abbildet,

deren Neuheit sich sogleich aufdringt, ohne dass man nöthig hätte, die Steine selbst oder ihre Abdrücke zu vergleichen.

Die von Stosch und Vettori gesammelten Künstlergemmen stellte Gori, reichlich vermehrt, in seiner Geschichte der Steinschneidekunst auf, die der Beschreibung der Smith'schen Daktyliothek zur Folge dient [12]. Da Gori, sich nicht über den Geist seiner Zeit erhebend, so wie in seinen übrigen Schriften, mit wenig Auswahl verfuhr, in Werken der bildenden Kunst das Alte nie vom Neuen unterschied: so hat er durch diese Geschichte die Kenntniss des Alterthums um keinen Schritt weiter gebracht, und einige Nachrichten über neue Steinschneider in Italien und die Kunstanstalten in Florenz sind der einzige Gewinn, der sich daraus ziehen lässt.

Des Stosch Verzeichniss der Gemmen mit den Namen ihrer Künstler nebst einem Anhange aus Gori's Nachtrage und einem Zusatze schlechter neuer Arbeiten mit vorgeblichen alten Namen der Steinschneider versehen erschien nicht lange nach Gori unter dem Namen Franz Maria Dolce in der Vorrede zu der Beschreibung der Schwefelabdrücke des Christian Dehn [13]. In Rom ward Visconti für den Verfasser dieses Buches gehalten und dasselbe versicherten mich de Rossi, Re und mehrere andere Gelehrte während meines Aufenthaltes zu Rom. Es werden in diesem Künstlerverzeichnisse die Verirrungen aller vorhergenannten Schriftsteller treulich wiederholt, und offenbar neue Arbeiten, die nicht einmal den Schein der Aechtheit für sich hatten, wie so manche in der von Stosch gelieferten Folge der Steinschneider, findet man da untermengt mit barbarisch klingenden Namen. Obgleich es eine der ersten Arbeiten Visconti's sein mochte, und in dieser Hinsicht nicht streng beurtheilt werden darf: so wundert man sich doch, wie nach der Erscheinung der Schriften Winkelmann's, vornehmlich der Beschreibung der Gemmen des Stosch und ihrer Vorrede, etwas so elendes zu Tage gefördert werden konnte. Zugleich aber finden sich in dieser Schrift hier und da einige gute, treffende und neue Erklärungen, einige Verbesserungen früherer Ausleger und auch Winkelmann's, die keinen

Zweifel zulassen, dass Visconti Verfasser des Buches ist. Uebrigens ist diese nicht die einzige Schrift, die Visconti unter fremden Namen geschrieben. Denn der erste Band des Clementinischen Museums erschien 1782 unter dem Namen seines Vaters Giambattista Visconti, und eine *Indicazione antiquaria* desselben Museums verliess 1792 die Presse, für deren Verfasser Visconti gehalten wird, obgleich das Titelblatt als solchen Massi nennt.

Der alles Merkwürdige auffassende Lessing fand die Gemmen mit den Namen der Künstler seiner vorzüglichen Aufmerksamkeit werth. In der nach seinem Tode gedruckten Sammlung zerstreuter Bemerkungen dieses vortrefflichen Gelehrten finden sich aus des Faber, Stosch und Vettori's Schriften die Namen der alten Steinschneider aufgezeichnet, denen die später bekannt gewordenen aus den Werken Gori's, aus Winkelmann's Beschreibung von Stosch's Gemmen, aus Natter's und Lippert's Schriften zugefügt sind [14]. Dieses Verzeichniss vermehrte Eschenburg durch eine Nachlese aus den genannten Büchern, und aus des Murr unten genannter Bibliothek [15]. Da Lessing, durch seine äussern Verhältnisse darinnen nicht begünstigt, keine Gelegenheit hatte tiefer in diesen Gegenstand einzudringen, auch unzählige andere Arbeiten diesen unermüdeten Forscher bis an sein Ende beschäftigten, so darf man über diese Gemmen keine neuen Aufschlüsse von ihm erwarten. Im Uebrigen aber enthält seine Sammlung kurzer Entwürfe sowohl, als die antiquarischen Briefe und viele andere seiner Schriften einen Schatz von Bemerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums und die Gemmenkunde, die man anderwärts vergebens suchen würde.

Mit grösserem Eifer, als alle seine Vorgänger und ohne sich von manchen lästigen Schwierigkeiten abschrecken zu lassen, unternahm Bracci ein Werk über die Steinschneider des Alterthums zu liefern. Die von Stosch mitgetheilten Gemmen vermehrte er mit vier und vierzig andern, liess sie alle auf hundert und vierzehn andern, meistens sehr mittelmässig gestochenen, Platten darstellen, und begleitete sie mit einer weit-

läuftigen und schlecht verfassten Beschreibung [16]. Sie ist weitläuftig und schlecht, weil er glaubte, zusammentragen von Stellen alter Schriftsteller sei auslegen. Einsichten in die Kunst und Kenntniss des Alterthums mangelten ihm gänzlich. Mit vielem Aufwande ward also auch von ihm nichts geleistet.

Nicht lange nach Erscheinung des eben genannten Buches gab Amaduzzi ein Verzeichniss vorgeblich alter Steinschneider und ihrer Werke heraus, welche er in den damals vorhandenen vermisst hatte [17]. Wäre es möglich mit noch weniger Kenntniss und Beurtheilung, als viele der vorher Genannten über unsern Gegenstand zu schreiben, so müsste man dieses von Amaduzzi sagen. Kaum ist es glaublich, dass ein Mann, der Lehrer der griechischen Sprache an der Sapienza zu Rom war, in diesem Verzeichnisse Namen aufstellte wie Acheophilus, Agateglolus, Almelus, Althees, Azeozas, Donion, Eneius, Sostratorius und andere. Nicht minder muss es befremden, dass Oberlin Amaduzzi's Schrift hoch achtete, sie für sehr lehrreich hielt, und als solche seinem Freunde Millin empfahl [18], nicht wissend, dass auf das Falsche dieser Namen, welche aus Gori's Geschichte der Steinschneidekunst und vornehmlich aus Dolce's angeführtem Buche entlehnt sind, Bracci schon aufmerksam gemacht hatte [19]. Man muss überhaupt bemerken, dass kein Zweig der Denkmälerlehre so sehr das widrige Schicksal erfahren hat, Schriften aus völlig unkundigen Federn zu erhalten, als die Gemmen.

Um nichts zu übergehen werde endlich noch der vielschreibende von Murr genannt. Im Jahre 1770 machte er seine Bibliothek der Malerei, Bildhauer-, Kupferstecher- und Steinschneidekunst bekannt [20], unterstützt von Mariette's für seine Zeit gründlicher, oben schon erwähnter Arbeit, in der er ein ausführliches hier und da beurtheilendes Verzeichniss aller ihm bekannt gewordenen Schriften über die Steinschneidekunst gab, und zugleich aus Stosch, Bracci und ihren Nachfolgern ein umständliches von ihm vermehrtes Verzeichniss der Gemmen mit den Namen der Künstler lieferte [21]. In seiner 1804 erschienenen Bibliothek der Steinschneidekunst hat er dieses Verzeich-

niss der Künstler sowohl, als der Schriften um vieles zwar erweitert [22], aber eigentlich doch nicht viel mehr gethan, als einen Abdruck von Mariette's Bibliothek besorgt, der aus völligem Mangel an Sorgfalt und Einsicht des neuen Herausgebers viel weniger brauchbar ist, als das von Mariette aufgestellte Vorbild. Denn Kenntniss der Kunst, Geschmack und Beurtheilung waren überhaupt nicht Eigenschaften, die diesen Schriftsteller auszeichneten, eine Behauptung, deren Wahrheit schon die vollständige Mittheilung aller Ueberschriften von hundert Vorstellungen aus dem Leben römischer Kaiser und Kaiserinnen allein hinlänglich bekräftigen könnte [23]. Dennoch ist sein letzteres Buch kein ganz überflüssiges Bücherverzeichniss, bis sich Jemand entschliessen wird, Mariette's Arbeit bis auf unsere Zeiten fortzusetzen, oder wenigstens ein wohl geordnetes, durchgängig beurtheilendes, bis auf die neuesten Zeiten reichendes Bücherverzeichniss zu liefern.

Mein Urtheil über zwei um die Kenntniss des Alterthums sehr verdiente Männer, Millin und Visconti, welche das neueste beurtheilende Verzeichniss vermeinter alter Gemmen mit den Namen der Künstler gegeben, würde ich lieber verschweigen, oder nur flüchtig erwähnen, hätte in meinem Versuche die Meinung der neuesten Kunstrichter übergangen werden können. Als der eben so geistvolle als bescheidene Millin die zweite Ausgabe seiner Einleitung in die Gemmenkunde herausgeben wollte, wandte er sich an Visconti und bat ihn um einen Aufsatz über die Geschichte der Steinschneidekunst und über die Gemmen mit den Namen der Künstler [24]. Er erhielt darauf von Visconti eine ausführliche Abhandlung über den genannten Gegenstand, welche der niemand weniger als sich selbst vertrauende Millin, als etwas köstliches und sehr vortreffliches, seinem Buche einverleibte und mit einigen eingestreueten Bemerkungen versah [25]. Allein wie wenig Werth diese Arbeit Visconti's besass, wie sehr sich Millin hier täuschte, wird der Verfolg dieser Untersuchung lehren. Aeusserst befremdend ist es, dass Visconti als Ursache der grossen Ungewissheit angiebt, in der wir uns in so vielem befinden, was die Geschichte

der Steinschneidekunst betrifft, erstlich: dass man im Alterthume die Gewohnheit gehabt habe, den Namen des Verfassers des Urbildes auf die Nachahmung zu setzen; eine von Visconti ersonnene Behauptung, von der er kein einziges Beispiel anzuführen im Stande war; eine Behauptung, die keine Beachtung weiter verdient. Zweitens: dass der Betrug, falsche Künstlernamen auf Gemmen zu graben, schon im Alterthume sehr überhand genommen habe und noch mehr in neuer Zeit üblich gewesen. Da wir nun unter der sehr kleinen Anzahl alter Gemmen mit Künstlernamen keinen einzigen finden, der Anzeige von irgend einer Verfälschung aus alter Zeit an sich trüge, und letztere offenbar Früchte neuer Zeit sind, so ist auch sein: Drittes Vorgeben eben so leer und falsch, wenn er uns sagt: die geringe Einsicht von zwei Schriftstellern, Stosch und Bracci, welche es über sich genommen hatten, die Gemmen mit den Namen der Künstler zu sammeln und zu erklären, von zwei so wenig unterrichteten Führern, leitet jeden irre, der sich ihrer Führung anvertrauet [26]. Hier ist zu erinnern, dass wenn bei Bracci's Arbeit in Wahrheit eine höchst dürftige Einsicht vorwaltete, so verhinderten selbstsüchtige Absichten Stosch die Wahrheit zu sagen. Was aber Visconti betrifft, so mögen die Leser entscheiden, ob er in Hinsicht der seit Stosch und Bracci vorgeschrittenen Zeit etwas brauchbareres als jene über Künstlernamen auf Gemmen und über Gemmen überhaupt geschrieben?

Betrachtet man den Aufsatz, den Millin von Visconti erhielt, so ergiebt sich, dass des leztern oben erwähntes Künstlerverzeichniss in der Vorrede zu Dehns Schwefeln, obgleich an mehreren Orten verbessert, gleichwohl auch mit neuen Irrthümern hier vermehrt ist. Man wird sich überzeugen, dass Millin's und Visconti's verschiedene Zeitalter der Steinschneidekunst, wornach sie die Künstler geordnet, völlig unbrauchbar und nichtssagend sind. Denn aus dem Zeitalter vor Alexander streiche ich sämmtliche dahin gerechnete Gemmen des Heius, des Phrygillus und Thamyras, den sie irrig Thamyrus nennen, weg; weil die der beiden ersten, als offenbar unächte Steine, nicht zulässig sind, und weil der Stein mit dem

Namen des dritten, wenn er auch ächt wäre, durchaus nichts besizt, was ihn in diese Zeit zu setzen veranlassen könnte. Den Zeitraum zwischen Alexander und Augustus füllt Visconti mit sieben Gemmen aus, die in ihm geschnitten sein sollen, von denen sechs neue trugvolle Arbeiten sind, die eine aber eben so gut wo anders als hieher gesezt werden kann. Dasselbe gilt von den übrigen Zeitabschnitten, wie die Folge meiner Bemerkungen zur Genüge lehren wird. Ein ganzes durch ächte Gemmen des Alterthums deutlich bezeichnetes Zeitalter haben Millin und Visconti nicht gekannt, und darum nicht erwähnen können. Weil aber dieses Zeitalter noch weniger als die übrigen, das heisst, gar keine Künstlernamen aufzeigt, so konnte ihrer hier nur im Vorbeigehen gedacht werden. Kurz in Millin's und Visconti's Glyptenverzeichnisse ist alles so schwankend, alles so gehaltlos, so falsch durch Aufnahme aller neuen betrügerischen Arbeiten, durch verkehrte Auslegung der Aufschriften, die beide für Namen der Künstler halten, von denen doch mehrere etwas ganz anderes bedeuten, so leer und schielend, dass durch diese neueste Beurtheilung und vorgebliche Sichtung, herausgegeben von Millin, aber grossentheils verfasst von Visconti, wir uns ganz in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des Stosch und Gori, zurückversezt sehen. Sogar Gemmen, deren Neuheit allgemein bekannt war, und die als solche schon Bracci nahmhaft gemacht hatte, stellt ihr Verzeichniss als ächte Werke auf. Einige der Steine mit den vorgeblichen Namen ihrer Verfasser, Steine deren Arbeit Visconti eben so wie ihre Aufschriften für ächt hielt, sind von ihm mit vielen unhaltbaren Bemerkungen in seiner Bildnisslehre neu versehen worden, und sollen theils hier, theils in den folgenden Abschnitten beleuchtet werden.

Ueber einige andere Denkmäler des Alterthums, die, weil sie in Visconti's Iconographie beschrieben und erklärt worden sind, Liebhaber der Kunst und Künstler zu Irrthümern verleiten könnten, sollen einige flüchtige Andeutungen bald hier, bald in den Anmerkungen mitgetheilt werden. Der Neuheit sehr verdächtig ist, wie ich schon an einem andern Orte[27]

bemerkt habe, nach dem Kupfer zu urtheilen, das Bruchstück eines Camee vormals in der Sammlung der Kaiserin Josephine, welches für das Brustbild Alexander des Grossen gehalten wird und von dem Visconti behauptete, es sei ein Werk des Pyrgoteles [28]. Allein es ist zuverlässig ein neues Machwerk. Bemerkt verdient hierbei zu werden, dass Visconti seiner Sache so gewiss war, dass er von diesem Camee behaupten konnte, sein Profil gebe uns die Gestalt der Nase, welche an Azara's Marmorbrustbilde mangelt. Ein unnöthiger Ersatz für das am fast unbrauchbaren Marmorwerke fehlende. Das Bildniss des Lysimachus auf einem erhaben geschnittenen Sardonyx von drei Schichten in der königlichen Sammlung zu Paris, auf dem der alte Künstler die Lorbeerblätter des Kranzes, der um den mit einem erhobenen Löwen geschmückten Helm gelegt ist, vertieft ausgearbeitet hat, um durch das damit bewirkte Hervortreten der untern weissen Schicht eine angenehme Abwechselung der weissen und braunen hervorzubringen, hat seinen Namen blos durch eine Vermuthung erhalten, die sich höchstens einer nur sehr entfernten Wahrscheinlichkeit nähert. Dass um diesen Kopf dem Lysimachus zuzuschreiben, blos der Löwe Veranlassung gab, ist in diesem Falle aber nicht zu tadeln, um ein merkwürdiges Bildniss aus der Zahl der Unbekannten zu entrücken [29]. Es ist aber nicht unausgegeben, wie Visconti glaubte; denn dieser Camee gehört zu einer Sammlung von Gemmen, welche Rubens nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern, Pontius und Vorstermann, stechen liess, Blätter, die man in Kupferstich-Sammlungen unter Rubens Werken findet. Auch Mariette erwähnt diesen Stein, nennt ihn aber Alexander [30]. Bei einiger Prüfung der Bemerkungen über Visconti's Bildnisse des Themistokles wird jeder finden, dass in diesem Abschnitte die Beweise sehr schwach und unzulänglich sind [31]. Denn die beiden Gemmen, die den Hauptbeweis liefern sollen, waren den Münzen von Byzantium nachgebildet und deren Aufschrift zu Folge Byzas dem Gründer von Byzantium beizulegen [32], was auch die auf derselben Tafel [33] beigebrachte Münze des Byzas beweist. Bloss der Wunsch, sein Buch mit dem Bild-

niss jenes berühmten Anführers zu schmücken, hatte Visconti bewogen, die Benennung jener Denkmäler zu verändern. Allerdings kein Lob verdienendes, sondern ein blos für den Augenblick berechnetes Verfahren. Das Marmorbrustbild, das, was auch Visconti sagen mag, den Köpfen auf den von ihm angezogenen Gemmen nicht ähnlich sein kann, um so mehr weil, wie Petit Radel bemerkt, an ihm nur der Theil von den Augen bis zur Unterlippe alt ist [34], ist in dieser Beweisführung völlig überflüssig. Auch wird schwerlich jemand auf den sonderbaren Gedanken gerathen, dass der Fisch auf der einen unserer Gemmen den Anführer einer Seemacht bezeichnen soll. Er beweist vielmehr, dass das behelmte Brustbild, unter dem er sich befindet, dem Themistokles nicht angehören könne; ist aber völlig geeignet an die schöne und vortheilhafte Lage des von Byzas gegründeten Byzantium's zu erinnern, das aus seinem Reichthum an Fischen so grossen Gewinn zog, den eine beträchtliche Anzahl der Münzen dieser Stadt verkünden [35]. Auf einer sehr verdächtigen Inschrift, welche Visconti lange vor der Iconographie bekannt gemacht hatte [36], und die in der Iconographie gewiss erwähnt sein würde, wäre sie ächt gewesen, soll Themistokles *Ο ΝΑΥΜΑΧΟΣ* genannt worden sein. Diese Inschrift befand sich in Jenkin's Sammlung, aus welcher ein und zwanzig Stück in das Museum des Louvre kamen, von denen in einer schätzbaren Schrift Hr. Graf Clarac bemerkt [37], dass Visconti sie sehr flüchtig und fehlerhaft abgeschrieben hatte. Bei der Erklärung der Silbermünzen Alexanders des Grossen gerieth unser Verfasser in mehrere auffallende Irrthümer. Falsch war seine Behauptung, dass auf einigen dieser Münzen der mit der Löwenhaut bedeckte Kopf das Bildniss des Königs Alexanders sei [38]; während er nicht lange vorher dasselbe von den Köpfen aller dieser Silbermünzen behauptet hatte [39]. Denn alle diese Münzen stellen ohne Ausnahme den jugendlichen Kopf des Herakles vor [40], und dieser Meinung war auch St. Victor [40]". Dass kein einziger dieser Köpfe dem makedonischen Könige angehören könne, beweisen noch überdies die unverkennbaren Bildnisse Alexander's auf den Münzen des

Lysimachus [41]. Aus Visconti's irriger Behauptung floss eine eben so falsche, dass derselbe mit der Löwenhaut bedeckte Kopf Alexander's des Grossen, wie Visconti glaubt, wiederholt auf den syrischen des Alexander Bala und des Alexander Zebina, beweise, dass einige Köpfe jener zuerst erwähnten Münzen Bildnisse Alexander's des Grossen sind [42]. Er fügte hier noch folgende falsche Behauptung hinzu: unter den vielen Königen von Syrien, welche dem Seleucus nachfolgten, seien es nur die zwei, die den Namen Alexander führten, welche sich mit der Löwenhaut auf ihren Münzen darstellen liessen [43]; denn eben diesen Hauptschmuck tragen auf ihren Münzen Seleucus I. und Antiochus II. [44] Bei der Wiederholung der Goldmünze Pharnakes I. in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz [45], hätte angemerkt werden sollen, dass diese Münze offenbar falsch ist, und nur in sofern etwas beweisen kann, als sie nach einer ächten gefertigt zu sein das Ansehen hat. In der Erklärung der Rückseiten der Münzen Pharnakes II. hat Visconti sich sehr geirrt, indem er glaubte, die Figur des Apollo beziehe sich auf seine Verehrung zu Miletus und der Dreifuss bezeichne ihn als Apollo Didymeos zu Miletus, der ein im ganzen Orient hochverehrtes Orakel hatte. Da nun Panticapæum, eine Pflanzstadt von Miletus, der Sitz des Pharnakes war, so folge daraus, dass seine Münzen in der genannten Stadt geprägt worden seien [45 a]. Ohne die Schlussfolge in Zweifel zu ziehen, sind die Gründe, die ihn zu dieser Behauptung veranlassen, sämmtlich falsch. Denn erstlich ist auf den Münzen von Panticapæum niemals Apollo Didymeus gebildet worden; auch erscheint auf den Münzen dieser Stadt Apollo nicht öfter, als andere Gottheiten. Olbia, gleichfalls eine Pflanzstadt von Miletus, kümmerte sich nicht um den Didymeus und verehrte den Apollo Ithyporos [45 b]. Endlich ist die Darstellung des halbbekleideten, neben dem Dreifuss sitzenden Apollo ganz verschieden von dem nackten und stehenden Apollo Didymeus, der in der rechten einen Bogen, in der linken einen kleinen Hirsch trägt, auf den Münzen von Miletus. Auf gleiche Weise irrte sich Millin, als er auf einer Silbermünze von Panticapæum den Didymeischen Gott

sah[45c]. Dass auf einer Erzmünze von Mytilene nicht die Brustbilder des Theophanes und seiner Gemalin Archedamis vorgestellt worden, wie Sévin und Visconti glaubten[46], sondern die des Kaisers Augustus und der Livia, hat Hr. Bischof v. Streber unwidersprechlich bewiesen[47]. Wenig erfreuliches gewähren Visconti's Untersuchungen über die Kunstwerke, welche er als Bildnisse des Alkibiades aufgestellt hat. Das erste Denkmal ist ein ältliches Brustbild auf einem Herma mit der Aufschrift *AΛKIB*, der vormals dem Maler Hamilton gehörte und nachher, wahrscheinlich auf Visconti's Vorschlag, in den Vatican gelangte: ein Denkmal, mit welchem zugleich zu erwähnen eine Bildsäule des Vatican, welche Visconti schon früher als den Alkibiades aufgestellt und beschrieben hatte. Als zweites Denkmal soll ihm eine Gemme in des Fulvio Orsini Sammlung dienen, und als drittes ein nicht vollendeter, sondern nur entworfener Herma in der Sammlung des Louvre[48]. Was nun das Brustbild mit den eingegrabenen fünf ersten Buchstaben des Namens Alkibiades betrift[49], so giebt sich der Herausgeber vergebliche Mühe, die nichts weniger als schönen Gesichtszüge dieses Bildnisses eines bejahrten Mannes dem durch Schönheit berühmten Alkibiades anzueignen. Auch dürfte man schwerlich für wahr annehmen können, was, um seine Benennung einer fast hässlichen Gesichtsbildung zu entschuldigen, er der Plastik zur Last legen will[50]. Eben so auffallend ist es, dass er die neue, wahrscheinlich bald nach der Entdeckung, hinzugefügten schlecht gebildeten Buchstaben der abgekürzten Namensaufschrift nicht für Betrug ausgiebt, vielmehr mittelst dieses Brustbildes, als eines untrüglichen Wegweisers, die Bedeutung einer nichts weniger als für den Alkibiades schicklichen Bildsäule bestimmen will[51], obgleich er von lezterer bemerkt, ihr mangele das ganze Vordertheil des Gesichts, und die Aehnlichkeit mit jenem Brustbilde liesse sich nur bemerken in den äussersten Umrissen der Wangen, in den Haaren, und im Barte, der, wie am Brustbilde, das ganze Untere des Kinns am Halse bedecke. Was für Kennzeichen! Was nun endlich Visconti's zweite Stütze betrifft, die Gemme in Fulvio Or-

sini's Bildnisssammlung [52], so hatte sie, wie Faber dabei bemerkt, keine Aufschrift; sie erhalte aber ihre Gültigkeit als Bildniss des Alkibiades aus einer andern Gemme, aus der des Cardinal Pietro Bembo, auf der sich derselbe Kopf zugleich mit dem des Sokrates befinde, und die mit beider Namen versehen war. Welchen Beweis kann aber ein Stein liefern, der nicht mehr vorhanden, und dessen Aufschriften nichts begründen können, da es nur zu gewiss ist, dass mit einer sehr kleinen Anzahl von Ausnahmen alle mit Namen der vorgestellten Personen versehenen Gemmen ihre Aufschriften im sechszehnten oder siebenzehnten Jahrhundert erhalten hatten? Dieses Denkmal, auf das sich Faber beruft, beweist folglich eben so wenig für die Bedeutung seines Steines, als die Marmorgruppe des Sokrates und Alkibiades, die dem Bischof Angelo Coloti gehörte, wenn es auch möglich wäre sie wieder aufzufinden, weil die Benennung der Gruppe noch grossem Zweifel unterworfen bleibt. Ungern vermisst man am Ende von Visconti's Bemerkungen über die Bildnisse des Euripides einige Nachweisung über das so sehr merkwürdige Brustbild desselben Dichters, das vorher von so vielen ihm beigelegt wurde, und als solches vor den Ausgaben seiner Werke von Musgrave und Beck in Kupfer gestochen ist. Dass dasselbe einen sehr bedeutenden Mann vorstellt, beweisen die vielen alten Wiederholungen desselben Brustbildes, welche man in den Sammlungen von Florenz, Rom und Neapel vorfindet; auch in einem der Bände von des Pirro Ligorio Handschriften auf der königlichen Büchersammlung zu Neapel fand ich es unter den damals neu ausgegrabenen Denkmälern gezeichnet. Zweckmässig war die Mittheilung des Herma der Eucharis, ihres Brustbildes, und der unter demselben gegrabenen schönen Aufschrift, in welcher ihre seltene Gelehrsamkeit, ihre grossen Kenntnisse gerühmt werden, und dass sie die erste gewesen, welche zu Rom auf der griechischen Schaubühne aufgetreten war [53]. Ihrer Sonderbarkeit wegen verdienen zweier Gelehrten Enträthselungen einer Gemme [53a] mit ein paar Worten erwähnt zu werden. Man sieht auf diesem Prase ein weibliches Brustbild, das von Bau-

delot für das Bildniss der eben genannten Eucharis angesehen ward; den Streifen, auf dem es zu ruhen scheint, hielt er für Wolken, Montfaucon für Flügel. Neben dem Gesichte schwebt ein Vogel und unter dem Brustbilde schwimmt ein Delphin, den Baudelot, eben so wie den Vogel, auf die Tänzerin Eucharis, wie er die nennt, bezieht [54]. Montfaucon schlug einen andern Weg ein, als Baudelot; er hielt den Pras für ein Geschenk, das jemand seiner Geliebten dargebracht habe und nimmt an, dass diese Typen der Gemme Sinnbilder der vier Elemente seien und ausdrücken sollen: *que le fêu qui brille dans les yeux de sa belle, domine sur les autres élémens.* Diese Auslegungen veranlassten Mariette zu bemerken: *les conjectures respirent toutes deux un certain air de galanterie, qui ne sied pas trop, ce me semble, aux deux antiquaires qui les ont proposées* [55]. Dieser in Hinsicht der Arbeit gar unbedeutende Pras kam mit einigen der übrigen Steine, welche Paul Lucas von seinen Reisen mitgebracht hatte [56], in die Sammlung der Herzogin von Orleans [57] und darauf in die Kaiserlich Russische. Das beste Stück von allen ist ein nicht stark gefärbter Sard, auf dem ein Kopf des Augustus über der Sylphiumpflanze und einem Crocodil gegraben [58].

Zu den von Visconti gegebenen Beglaubigungsschreiben, von welchen an einem andern Orte zwei merkwürdige Beispiele gegeben worden [59], gehört seine Beschreibung eines Heliotrop, oder eines grünen Jaspis mit rothen Flecken, den Visconti, wie er sagt, von Amaduzzi mitgetheilt erhalten hatte [60]. Es war ein offenbar für den Betrug gearbeiteter Stein, dessen Erklärung folglich gänzlich misslungen und untauglich zu nennen ist. Man siehet darauf gebildet die *capita iugata* des Silen und einer jugendlichen Person, die Visconti Akratos nennt, weil im Felde die Aufschrift in vorgeblich alten Buchstaben *AKPATIO* stehe, welche er durch *AKPATIOY* erklärt. Visconti vergleicht diese Aufschrift mit denen auf alten campanischen Gefässen, und bemerkt, es seien altattische Buchstaben denen auf der Säule im Museum Nani und der Tessera der vormaligen Sammlung des Cardinal Borgia ähnlich. Er glaubt, dass diese

Aufschrift den Namen des Besitzers Akratius enthalte, ein Name, auf den sich zugleich der Kopf des von ihm Akratos getauften Jünglings beziehen soll, obgleich letzterer nicht das Geringste besizt, was diese Benennung zu rechtfertigen im Stande gewesen wäre. Ueberdies konnte auf einem Steine aus so alter Zeit, wie man ihm zuschrieb, der Name des Besitzers niemals, wohl aber der vorgestellten Person gesucht werden [60a]. Es ist in dieser vorgeblichen Erklärung durchaus alles falsch und nichts als unnütz von Visconti verschwendete Worte! Denn nie haben Griechen und Römer in Blutjaspis geschnitten, am allerwenigsten die Griechen in jenen frühen Zeiten; kaum dass sich diese Steinart geschnitten in den Zeiten der spätern griechischen Kaiser entdecken lässt. Dabei ist noch zu erinnern, dass die Griechen in jenem hohen Alterthume, in das die Buchstaben den Stein hinaufrücken sollen, nie zwei Köpfe über oder auf einander gesezt haben. Kurz dieser Stein, den aber auch Lanzi für alt hielt, und auf den er sich mehrmals als auf ein köstliches Denkmal bezieht [61], ist sammt seiner elenden Inschrift nichts weiter als ein zur Zeit, wo Visconti schrieb, gefertigtes Stück, um nichts besser als jener grössere Camee mit der langen ägyptischen Inschrift auf der Rückseite [62].

Zu den Beglaubigungsschreiben, mit welchen Visconti Werke in Marmor, Münzen und Gemmen aller Art zum Besten der Verkäufer ausstattete, gehört auch folgendes. Es betrifft einen Carneol, auf dem, wie er bemerkt, eine zierliche Schnalle oder *Agraffe* des Leibgürtels vorgestellt sein soll, welche unter den Seleuciden eine Auszeichnung gewesen wie Ordenskreuze bei uns. Davon sei die Rede in den Büchern der Maccabäer [63], wo sie *πόρπη χρυσῆ* heisse. Diese Schnalle sei auf einer Münze Antiochus IV. Epiphanes dargestellt. Wahr ist, dass auf der Rückseite einer Goldmünze dieses Königs [64] etwas gebildet ist, was diesen Schmuck darstellen kann, vielleicht aber auch ein Zierath von verschiedener Bedeutung und ganz anderem Zwecke. Jedoch für den Carneol beweist die Münze nichts, weil das Ding auf jenem dem auf der Münze völlig unähnlich ist und vielmehr einem Ringkragen der heutigen Krieger gleicht.

Da nun überdies der Stein eine offenbare neue Arbeit ist, so hatte bei dieser Erklärung Visconti nicht die Wissenschaft im Auge, obgleich er in seinem kurzen Aufsatze den Leichtgläubigen die Versicherung giebt, den Carneol künftig bekannt zu machen.

Nichts weniger als befriedigend ist das, was Visconti über einen Camee gesagt hat, der, als er schrieb, dem Baron Garotti gehörte. Niemand wird mit ihm dieses vorgebliche Bildniss der jüngern Agrippina für alt annehmen, wofür ihn Visconti hielt [65]. Denn ohne den vollständigsten Beweis, den aber zu leisten eine Unmöglichkeit ist, kann man nicht annehmen, dass Agrippina mit einem so auffallend unrömischen Haarschmuck, der nur am Hofe der Könige von Aegypten üblich war, abgebildet worden sei. Visconti's Behauptungen, die überhaupt so oft unzuverlässig sind und äussern Einflüssen folgten, ist nur selten zu trauen, und ohne zu befürchten, mich zu irren, bin ich überzeugt, dass dieser Camee eine neue Arbeit ist. Visconti setzt seiner Erklärung noch folgende kühne Vermuthung hinzu: «Wer weiss, sagt er, ob nicht Alpheus und Arethon, welche vereint die Köpfe des Germanicus und der ältern Agrippina, ferner den des Cajus Caligula, folglich die Bildnisse des Vaters, der Mutter und des Bruders gearbeitet, auch Verfertiger der Schwester des letztern gewesen?» Eine Frage, die durch meine Bemerkung, dass Alpheus und Arethon nie Steinschneider gewesen sind, hinlänglich beantwortet wird.

Gerade wie über die eben betrachtete Gemme muss man über eine andere, aber vorzügliche urtheilen. Dieser Camee bildet das vorwärts gewandte Bildniss eines Kindes, bei dem der Künstler, wie mir scheint, nicht die Absicht gehabt hat, Britannicus, Sohn des Claudius und der Messalina, vorzustellen. Alles, was Visconti von der grossen Schönheit der Arbeit bemerkt, ist völlig gegründet [66], aber falsch das, was er uns über die Beschaffenheit dieses Steines sagt, der sich damals im Besitze des Fürsten Stanislaus Poniatowski befand. Denn die weisse Schicht dieses Camee, den ich mehrmals betrachtet, ist schön geworden zugleich mit dem Schwarzfärben des Grundes. Was daher

durch ein künstliches Verfahren entstand, darf nicht als Verdienst dem Steine angerechnet werden[67]. Ueberdies ist dieser Camee keine alte Arbeit. Es verdient hierbei bemerkt zu werden, dass unter den Gemmen, vornehmlich unter den Cameen, welche von Zeit zu Zeit in Italien gearbeitet werden, um sie für alte Werke auszugeben, sich nicht sogar selten einige finden, welche die höchste Vollkommenheit neuer Kunst erreicht haben, wahrscheinlich weil man bei ihrer Ausführung die sichere Hoffnung nährte, sie zu ungleich höhern Preisen als die gewöhnlichen guten Arbeiten zu verkaufen. Nicht gegründet ist das, was Visconti im Verfolge desselben Steines vom Sardonyx der Alten hinzusetzt[68]; denn es würde schlecht um die Cameen der Alten stehen, wenn solche Sätze wahr wären. Mit wie wenig gründlicher Einsicht Visconti über Gemmen geschrieben, könnte schon das beweisen, was er über Eckhels Beschreibung der Wiener Gemmen gesagt hat[69].

Der vorgebliche Tyrtäus auf einem Carneol der vormaligen Sammlung des van Horn, ist nicht das, wofür ihn Visconti hält. Er sagt von ihm[70]: *les pierres gravées ouvrages des arts primitifs avec des épigraphes du même genre que la nôtre, se trouvent le plus souvent dans la Calabre et aux environs de Tarente. Ce fait que M. Lanzi paroît avoir ignoré, n'est pas moins avéré pour cela. M. Carelli à Naples possesseur d'une collection de scarabées du même genre me l'a confirmé, il n'y a pas long-tems, par son témoignage et par celui de M. Capece Latro, archevêque de Tarente.* Hier vermengt Visconti Wahres und Falsches durcheinander; ferner unterscheidet er nicht Gemmen der frühen Kunst von andern, eben so alten in Käfergestalt. Eben so wenig trennt er hetrurische Käfer von andern, die von Unteritalien herstammen. Beide Arten unterscheiden sich auf den ersten Blick durch die zu ihnen gebrauchten Steinarten, dann aber auch durch die zwischen beiden, ohne alle Ausnahme zu bemerkende Verschiedenheit des Geschmackes und der Arbeit. Die letztern sind ungleich häufiger, da ich von ihnen viele hunderte gesehen, von jenen aber kaum zwanzig unter einer grossen Anzahl falscher, dergleichen noch jezt geschnit-

ten werden. Auf keinem der unteritalischen Art habe ich jemals eine neue oder sehr merkwürdige Vorstellung entdeckt. Auch ist es ein Irrthum Visconti's, wenn er behauptet, Lanzi habe diese Art Käfergemmen nicht gekannt. Sie waren ihm sehr wohl bekannt [71]. Ist die Arbeit an Visconti's Carneol alt und echt, was bei van Horns Sammlung vornehmlich in Frage kommen muss, weil sie eine Menge neuer Arbeiten enthielt, von denen mehrere für alte gehalten und bekannt gemacht worden sind, so gehört sie auf keinen Fall einem Steine calabrischen Schnittes an, welche nie, weder sauber gezeichnet, noch mit Geschmack wie im beigefügten Kupferstich ausgeführt sind, oder Gegenstände aus der alten griechischen Geschichte, sondern blos aus der Mythologie geschöpfte Bilder darstellen. Sie würde dann zu den alt griechischen und zugleich zu den ungemein seltenen gehören. Carelli hatte seine oben erwähnte Sammlung von Käfern nebst seiner noch merkwürdigern von Münzen von Grossgriechenland der Königin von Neapel, nachherigen Gräfin von Lipano, überlassen, und bei dieser durch ihren Geschmack und ihre Liebhaberei für Werke der bildenden Künste berühmten Dame habe ich sie mehrmals zu sehen Gelegenheit gehabt. Carelli hatte nachher von neuem zu sammeln angefangen, und zeigte mir bei einem Besuche unter andern einige seiner Carneolkäfer, unter welchen einer war der einen ..... vorstellte, und die Aufschrift ............... *) hatte, die offenbar neuer Zusatz war, was aber der Besitzer nicht einräumen wollte. Einige höchst schlecht gegrabene calabrische Käfer, welche Meyer aus Caylus Alterthümern [72] hat wiederholen lassen, dürften, wie mir scheint, eher dem Ungeschicke der Arbeiter zur Last gelegt, als ihrer Rohheit wegen dem entfernten Alterthume zugeschrieben werden.

Zuweilen geschah es, dass Visconti die vorhandene Benennung eines alten Denkmals verwarf, indem er sie durch eine neue ersetzte, die eben so unzureichend war. Dieser Fall trat

---

* [Diese in der Handschrift gelassenen Lücken kann ich nicht ausfüllen.]

in Hinsicht eines durch Abdrücke viel verbreiteten, bärtigen, mit einem reich verzierten Helme bedeckten Kopfes auf einem Amethyste der florentinischen Sammlung ein. Leonardo Agostini, dem er vormals gehörte, hatte ihn mit den andern Steinen seiner schönen Sammlung in Kupfer stechen lassen, und er war von ihm und von allen, die ihn in ihren Schriften erwähnt hatten, welche Visconti sämmtlich zum *volgo degli antiquarj* zählt, für das Bildniss des Massinissa gehalten worden [73]. Unter mehreren Wiederholungen dieser Vorstellung zeichnet sich vornehmlich eine in der vormals Barberinischen Sammlung aus, andere sind von wenig, einige von keinem Verdienste [74]. Der etwas weit geöffnete Mund, in dem man zwei Zähne der obern Reihe bemerkt, giebt dem Kopfe ein sonderbares Ansehen, welches beweist, dass er das Bildniss einer bestimmten Person ist. Ein grober Irrthum war es, diesen Kopf dem genannten König von Numidien beizulegen, eine Benennung, durch welche Agostini vielleicht veranlasst wurde, seinem Amethyste zwei vorgeblich morgenländische Buchstaben einschneiden zu lassen, eine willkührliche Namensertheilung, der man im sechzehnten Jahrhunderte und vielleicht schon früher, viele andere Bildnissgemmen unterworfen hatte, um sie dadurch wichtiger und werthvoller zu machen. Meinen Verdacht der Unechtheit dieser Buchstaben bekräftige das Urtheil eines Kenners, des gelehrten Hrn. von Frähn, von dessen Gefälligkeit ich folgende Zeilen erhielt: « der untere Buchstabe hat ein Phönicisches oder Samaritanisches Ansehen, ist aber weder eines noch das andere. Das obere Zeichen sollte man fast für *Mohammed* halten, namentlich, wenn es mit Taalik-Schrift geschrieben ist; ein besonderer einzelner Buchstabe ist es aber bestimmt nicht». Inzwischen ist zu bemerken, dass das zwar auffallende und fremdartige Gesicht dieser Köpfe nicht das geringste von Africanischer Bildung besitzt, auch keinem der Africanischen Könige der alten Münzen gleicht, oder den Köpfen, die man für Hannibal gewöhnlich ansieht. Zudem, hätte man einen König auf diesem Steine darstellen wollen, so würde man ihn mit dem Diadem, und nicht mit dem Helm gebildet haben, mit dem nur sehr selten Könige

vorgestellt werden. Hinter dem Kopfe bemerkt man auf fast allen diesen Steinen eine nackte weibliche Gestalt, welche ein langes dünnes Gewand in den Händen hält, welches sie im Begriff ist um sich zu nehmen. Agostini glaubte, es sei Venus, der er eine eben so gesuchte als unwahrscheinliche Bedeutung gab, indem er sie auf Massinissa's Hang zum andern Geschlecht bezog, welche Maffei, Gori und Lippert annahmen. Aus der Erklärung von Dehn's Schwefelabdrücken ersieht man, dass in Italien diese weibliche Gestalt für Massinissa's Gattin, Sophonisbe, gehalten wurde [75]. Visconti kam auf den unglücklichen Gedanken, diesen behelmten Kopf dem Mars beizulegen; die weibliche Gestalt hielt er für Venus [76], wobei er vergass, dass griechische Denkmäler den Gott des Krieges stets ohne Bart darstellen, eben so alle Münzen Siciliens [77]. Hinlängliche Beweise dafür, dass unser Kopf durchaus nicht den Kriegsgott vorstellen könne, mit dem dieses weder schöne noch erhabene Bildniss überhaupt keine Gemeinschaft haben könnte. Späterhin gaben ihm die auf dem Hals- und Nackenstücke vorgestellten Hunde oder Wölfe, welche gebückt ihren Durst zu löschen oder eine Spur zu verfolgen scheinen, Veranlassung zu der gleichfalls nicht zulässigen Meinung, unser Kopf stelle eine Gottheit Siciliens, Adranus genannt, dar. Obgleich nun am Tempel dieses Gottes wenigstens tausend der edelsten die molossischen noch übertreffenden Hunde gehalten wurden [78], so folgt demungeachtet aus unserm Helme nicht, dass derjenige, der ihn trägt, Adranus sei. Denn sollten die Hunde ihn bezeichnen, so würden die colossalen Brustbilder des Achilles in Marmor zu Petersburg, Berlin [79] und Paris [80], so wie seine Bildsäule zu Paris [81], weil man auf ihren Helmen, über der Stirn, Wölfe oder Hunde in derselben Stellung bemerkt, Vorstellungen des sicilischen Adranus sein müssen. Sämmtliche eben genannte Denkmäler beweisen, dass diese Hunde, so wie manche andere Beiwerke alter Kunstleistungen, als Zierrathen der Helme keine besondere, sondern vielmehr eine allgemeinere Bedeutung haben. Uebrigens findet sich zwischen dem bärtigen Kopfe des Amethystes und dem bärtigen Kopfe des vorgeblichen Adra-

nus auf Münzen der Mamertiner [32] nicht die geringste Aehnlichkeit. Die nackte weibliche Gestalt hielt **Visconti** in seiner letzten Erklärung für die Nymphe Thalia, mit welcher Adranus die Palici gezeugt haben soll. Da nun der streitige Kopf, wie schon oben bemerkt wurde, nichts africanisches oder negerähnliches besitzt, und die beiden morgenländischen Buchstaben zuverlässig der Gemme erst dann beigefügt wurden, als man ihr den Namen Massinissa schon ertheilt hatte, was könnte uns abhalten, diesem Stein, der offenbar von griechischer Arbeit ist, eine wahrscheinlichere Auslegung aus der griechischen Geschichte zu geben? Meiner Vermuthung zu Folge sehen wir auf dem Amethyste und seinen Nachbildungen den berühmten Periander, den Herrn von Korinth, nach Athen einem der ausgezeichnetsten griechischen Staaten. Stets zum Besten Korinths in Kriege verwickelt, trägt er hier den Helm, war aber zugleich der thätigste Beförderer des Ackerbaues, der Gewerbe, der Schifffahrt, der Künste und Wissenschaften; dabei Freund und Beschützer der Dichter und Gelehrten. Die kleine nackte Gestalt hinter dem Kopfe ist Melissa, Perianders verstorbene Gemalin. Als Periander zu erfahren wünschte, was es mit dem Besitzthum, das ein Fremder der Melissa in Verwahrung gegeben hatte, für eine Bewandniss habe, sandte er nach Thesprotis an das Necyomantion am Acheron, woselbst Melissa zur Antwort gab: «sie werde nicht sagen, wo sich das ihr anvertraute Eigenthum befinde, da sie friere, weil sie nackend sei. Denn die mit ihr begrabenen Kleider dienten ihr zu nichts, weil sie bei dem Begräbnisse nicht verbrannt worden wären.» Auf diese Antwort liess nun Periander alle Korintherinnen in den Tempel der Juno bescheiden. Wie zu einem Feste eingeladen, erschienen sie daselbst in ihren schönsten Kleidern, Freie sowohl als Sclavinnen, als sie Periander, durch seine Leibwache aller ihrer Bekleidung berauben liess. Diese Kleidungsstücke befahl er in eine Grube zu werfen und zu verbrennen, indem er die Melissa dabei anrief. Hierauf eröffnete der Schatten der Melissa, als Periander zum zweitenmale nach Thesprotis gesandt hatte, an welchem Orte sie die ihr anvertraute Sache

niedergelegt hatte [83]. Melissa ist auf dem Amethyste und den übrigen Gemmen nackt und vom Froste geplagt vorgestellt, und hält in beiden Händen ihr Gewand, das, obgleich mit ihr begraben, ihr zu nichts gedient hatte, weil es unverbrannt geblieben war.

Nicht selten wandte man sich an Visconti in der Hoffnung, Aufklärung über mancherlei Gegenstände des Alterthums zu erhalten, um davon öffentlichen Gebrauch zu machen. In diesen in vielen Schriften zerstreuten Nachweisungen und Urtheilen zeigen sich nun gar viele unhaltbare Behauptungen; unbedeutende Arbeiten neuer Künstler werden als alte Werke von Werth gepriesen. Ein solches Gutachten erhielt von ihm De Drée über einen Camee von fünf Schichten, der die ältere Faustina vorstellen soll. Visconti beschliesst seine Beschreibung mit folgenden Worten: *Ce monument de l'art lithoglyptique du tems des Antonins, peut être regardé, soit par rapport à l'excellence du travail, soit par rapport à la beauté du sardonyx, comme un des plus précieux qui nous soient parvenus* [84]. Diesen Lobeserhebungen widerspricht nun offenbar und in allem das beigefügte Kupfer, da doch sonst die Abbildungen in De Drée's Buche, ohne vorzüglich zu sein, nicht ungetreu zu sein scheinen. Die des in Rede stehenden Camee besitzt keine Aehnlichkeit mit Faustinen; Zeichnung und Ausführung des Steines sind überdies so schlecht, dass sie jedem, selbst dem in die genauere Kenntniss des Alterthums nicht Eingeweihten beweisen, dass dieses Stück eine neue Arbeit ist. Zudem ist mir nie ein alter Camee vorgekommen, an dem eine oder mehrere Schichten (wie an diesem eine sehr dunkele die untere, über welcher eine klare) vom Steinschneider unbenutzt gelassen wären. Bei tief geschnittenen Steinen aber musste dieses sehr oft statt finden, weshalb sie dann stets convex geschnitten wurden. Uebrigens geben die im Kupferstich ganz schwarz angegebenen Schichten nur zu sehr gegründete Veranlassung zu glauben, dass dieser abendländische unbedeutende Stein, ursprünglich mit abwechselnden klaren und weissen Schichten, gefärbt worden ist.

Ein anderes Gutachten erhielt auf sein Ansuchen Crawfurd von Visconti. Die Anfrage betraf einen Sardonyx, den Scipio besass. Visconti antwortete, es sei ein Camee gewesen [85], worin er sich gewaltig irrt, denn wir haben vor mehrerern Jahren bewiesen, dass es eine tief geschnittene Gemme war.

Nicht gehaltvoller war die Antwort, welche Visconti demselben Crawfurd ertheilte, der eine Geschichte Griechenlands zu verfassen Willens war, betreffend die Geschichte des Zeitraums des Verfalls der griechischen Kunst. Visconti's Antwort war folgende: *Cette espéce d'interruption dans la suite des artistes grecs, n'est point réelle, quoique, d'après Pline, plusieurs écrivains de l'histoire de l'art aient adopté cette opinion. Sans doute, on ne trouve pas à chaque génération des artistes d'une si grande célébrité que les Polyclètes, les Phidias, les Praxitèles; mais l'art statuaire se soutint presque au méme niveau, et à des petites différences près, pendant plus de six siècles, depuis Polyclète et Phidias, jusqu'au siècle des Antonins. M. Heyne s'étoit apperçu qu'on ne devoit pas faire une grande attention au passage de Pline ; il en a méme indiqué la raison, et il a fait de ces époques de Pline le sujet d'un mémoire particulier. Je me suis efforcé aussi toutes les fois que j'en ai eu l'occasion dans mes ouvrages, de prouver cet état stationnaire de la sculpture des anciens depuis Péricles jusqu'aux Antonins* [86]. Erwägt man diesen Ausspruch im Allgemeinen, so ist zu bemerken, dass die Vergleichung der Bildsäulen von den Giebeln des Parthenon, die des vaticanischen Torso, des vaticanischen Apollo, des Laokoon mit den Bildwerken aus den Zeiten des Antoninus und Marcus Aurelius, mehr als zu deutlich das Nichtige von Visconti's Bemerkung beweist. Mit eben so viel Recht würde man haben behaupten können, dass seit Raphael bis David die Malerei sich forterhalten habe in einem Zustande von Stillstehen. Kaum einige Länder des Morgenlandes, wie Indien, China, Japan, und Tibet, stellen uns Beispiele auf, dass ein Volk in Wissenschaft und Kunst 600 Jahre lang sich auf einer und derselben Stufe behauptet habe. Wir betrachten nun Visconti's Behauptung im Einzelnen.

Erstens hat Visconti hier zweierlei nicht Zusammengehöriges vermengt; denn im Anfange spricht er von der Zeit, in welcher nach Plinius ein Stillstand bei den Künstlern in Erz Statt gefunden haben soll, und ohne sich weiter darüber zu erklären, behauptet er, die Kunst habe sich von Phidias an bis zu den Antoninen, über sechshundert Jahre lang, auf derselben Stufe der Vollkommenheit erhalten. In seinen Bouillon mitgetheilten Bemerkungen drückt er diese Gedanken an mehreren Orten deutlicher aus. Diese dürfen nicht übersehen werden; denn sie allein geben Aufschlüsse über das, was er mit seinem Satze gemeint hat, und zeigen zugleich das Nichtige seiner Meinung. Diese wird dabei, damit man sie ja nicht vergesse, nicht nur wiederholt, sondern auch das Auffallende und gegen die Erfahrung sowohl bei den Griechen als bei allen bekannten Völkern der Erde Streitende zwar eingeräumt und ausführlich beleuchtet, aber doch für unumstösslich wahr erklärt [87], und dabei, wie er glaubt, gezeigt, wie es die alten Künstler anfingen, um die Trefflichkeit der Meister der Vorzeit ungeschwächt zu bewahren [88]. Visconti legt dabei ein sehr grosses Gewicht auf die Ueberlieferungen (*traditions*) [89], und auf die Nachahmung [90], welche aber nichts erklärt; denn in keinem Zeitraume, in dem man sich mit den Künsten beschäftigte, versäumte man sie, und wäre sie ein so kräftiges Mittel, grosse Künstler hervorzubringen, so würden wir seit dem fünfzehnten Jahrhunderte einen Ueberfluss vollkommener Maler gehabt haben. So fest nun Bouillon's ganzes Buch, auf allen Seiten durch Visconti's Beiträge bereichert, an des Letztern neuer Lehre zu hängen scheint, so ist es doch befremdend, dass auf einer und derselben Seite:

Erstlich Visconti's sechshundertjähriger Zeitraum von neuem aufgestellt und einzig und allein für eine Folge der Nachahmung ausgegeben wird.

Zweitens, dass einigen vorzüglichen Kunstwerken aus den Zeiten August's bis zu Lucius Verus, nämlich den Bildsäulen des Augustus, des Tiberius, des Caligula, des Trajan, und dem Brustbilde des Lucius Verus, Kleinlichkeit in zu gesuchter Aus-

führung vorgeworfen wird[91], wobei man sie zu den Werken aus der Zeit des Verfalles, doch aber zugleich ihre Verfasser zu den Künstlern erster Classe zählt[92].

Drittens wird Visconti's von ihm selbst und von Bouillon unzählichemale wiederholter neuer Lehre zum Trotz uns auf derselben Seite die neueste Lehre mitgetheilt, nach welcher es heisst: «In der Bildnerkunst giebt es drei grosse wesentlich von einander verschiedene Epochen, von welchen die erste von Perikles anfängt, und vielleicht bis zu Alexander reicht, in der die Kunst von ihrem Zustande der Unvollkommenheit zur höchsten Stufe des Edlen und Wahren sich erhob, Typen der Vollkommenheit schaffend, folgenden Jahrhunderten heilig. Die zweite viel längere Epoche fängt mit der Zeit unter den Nachfolgern Alexanders an, und erstreckt sich bis zu den ersten römischen Kaisern, in welcher die Schule (vielmehr die Kunst) sich genau an die *Ueberlieferung* der vorhergehenden Jahre haltend, sich auf derselben Stufe von Vollkommenheit erhielt, beobachtend den Alles wirkenden Grundsatz der *Nachahmung*. Die dritte Epoche reicht von den ersten römischen Kaisern bis auf Marcus Aurelius, die Zeit des Verfalls.» Diese vorgeblich neue Uebersicht der Geschichte der Bildnerei, deren Verfasser, bei der sonderbaren Art der Abfassung des Werkes von Bouillon, unbekannt ist[93], besteht nicht aus drei Epochen, sondern beruhet auf drei Widersprüchen, wenn man diejenigen, die sie in Menge in sich schliesst, ungerechnet lässt. Nach langen fruchtlosen Bemühungen und vielem Hin- und Herschweifen sehen wir uns jähling beinahe wieder zum alten System der Kunstgeschichte versetzt.

Dass Visconti's Ansicht, fleissiges stetes Nachahmen mehr der vorhandenen ältern Kunstwerke, als der Natur, grössere Ausführung, und Trachten nach Ausführung und Weichheit, habe die griechische Kunst auf eine so hohe Stufe von Vollkommenheit gebracht, und ihr eine so lange Dauer verschafft, vorher nie einem einsichtsvollen Künstler in den Sinn kommen konnte, braucht kaum erinnert zu werden. Eben so würde es überflüssig sein, nochmals zu erinnern[94], was auch von Hrn.

O. Müller geschehen ist [95], dass jene sechshundertjährige Fortdauer der Vollkommenheit in den bildenden Künsten schon deswegen unzulässig ist, weil ihr alles entgegensteht, was wir über die Geschichte der Völker unserer Erde wissen. Wie hätte der von Visconti geschaffene Zeitraum, eine wahre Schöpfung, weil er aus Nichts entstand, bis zu seinem Ende, und selbst unter Hadrian und den Antoninen Künstler hervorbringen können, die in ihren Werken mit dem besten Erfolge mit Phidias und Praxiteles zu wetteifern im Stande waren [96], und namenlose Bildner, die durch ihre Kunst die genannten grossen Meister übertrafen [97]? Schwerlich würde Plinius, hätte man ihm Werke jener namenlosen Künstler gezeigt, gesagt haben: *Longe quidem infra praedictos, probati tamen* [98].

Die Aufstellung so gewagter Sätze, wie der Viscontische, ist immer eine missliche Sache, sie ist es um so mehr, wenn versäumt worden ist, frühere Schriftsteller darüber um Rath zu fragen, oder wenn gar verschmäht worden, zu überlegen, ob diese oder jene Behauptung mit der Geschichte und der Erfahrung übereinstimme. Am übelsten aber wird es um den Verfasser stehen, wenn das, womit er öffentlich auftritt, durch ein paar Worte vernichtet werden kann, wie es leider mit einer aus Visconti's Satze von ihm selbst gezogenen Folgerung der Fall ist. Er bemerkt nämlich: dass die Künstler des Torso, des schlafenden Fauns, und der Bildsäulen des Antinous durch diese spätern Arbeiten die Werke des Phidias und Praxiteles übertroffen haben [99]. Das erste, was jeder auf eine eben so sonderbare, als dreiste Aeusserung versetzen wird, ist die Frage: ob er Werke des Phidias und Praxiteles gesehen? Verneint er diese Frage, so verneint er zugleich seine ganze Behauptung [99a]. Auch dünkt mir der Grundsatz der Nachahmung nichts weniger als wahrscheinlich oder genügend, dem zu Folge geschickte Künstler, ohne sich zu schämen oder deshalb getadelt zu werden, nie gesucht haben sollen, sich durch neue Erfindungen auszuzeichnen, sondern sich einzig und allein darauf beschränkten, die schon vorhandenen allgemein bewunderten Bildsäulen in Stellung und Handlung völlig zu wiederholen, Zeichnung und

Ausführung aber noch mehr zu vervollkommnen [100]. Ehe man entscheidet, ob dieses Verfahren, welches Visconti hier weitläuftig genug vorgetragen hat, bei den alten Künstlern Statt fand, müsste jedoch vorher die Frage beantwortet werden: war dieses Verfahren das Verfahren ausgezeichneter Künstler, die schon zu den vorzüglichsten gehörten? oder verfolgten diesen Weg nur untergeordnete Bildhauer? Die Antwort auf diese Fragen dürfte nur dahin ausfallen, dass das nachhelfende oder nachbessernde Verfahren von grossen und ausgezeichneten Künstlern, (und nur von solchen darf in der Geschichte der Kunst die Rede sein) nicht anders als verschmäht werden konnte, wenn man mit Visconti voraussetzt, der Künstler habe das Werk eines andern völlig wiederholt, dabei aber überall Verschönerungen angebracht. Denn das Trachten der Lysippe, der Praxiteles u. s. w. konnte nur dahin gehen, in ihren eigenen Werken die Darstellung der Kunst immer mehr zu veredeln und zu verschönern, nicht aber handwerksmässig an Wiederholungen fremder Bildsäulen bald im Gesicht, bald am Leibe, bald an den Falten des Gewandes etwas besser auszudrücken [101]. Wenn nun Visconti's nachhelfendes oder verbesserndes Verfahren für die Phidias, die Alcamenes für unschicklich anerkannt werden muss, so war eben dieses Verfahren für gewöhnliche und nicht ungeschickte Künstler eben so wenig anwendbar, weil diese, weit entfernt zu suchen, die grossen Lichter in ihren Wiederholungen zu übertreffen, sich glücklich schätzen mussten, wenn sie solche nur zum Theil erreichen konnten. Daher ist Visconti's wortreiches System weiter nichts, als eine Chimära. Einige Bildsäulen der Venus und des Hercules scheinen Visconti zu seinen unstatthaften Aeusserungen veranlasst zu haben, und an die Möglichkeit einer solchen Verfahrungsart zu denken und sie zu preisen. Wir besitzen die Venus des Praxiteles und den Hercules des Lysippus nicht mehr, es ist uns folglich unmöglich zu bestimmen, in wie weit Kleomenes und Glykon sich ihren Vorbildern genähert. Es würde aber die grösste Ungereimtheit sein, zu behaupten, wie bis auf den heutigen Tag nur Visconti gethan

hat: Kleomenes und Glykon haben, jener durch die mediceische Venus, dieser durch den Farnesischen Hercules, Praxiteles und Lysippus, die Verfertiger der Cnidischen Venus und des stehenden Hercules übertroffen.

Mengs war der erste gewesen, der bemerkte: er zweifle, dass wir Werke der berühmtesten alten Künstler besitzen. Denn wenn ich, sagt er, die bewundertsten Werke des Alterthums betrachte, so finde ich ihr Verdienst nicht so ausgezeichnet und der Lobsprüche würdig, welche ihnen von so grossen und so unterrichteten Männern ertheilt worden sind. Wenn diese Werke auch meinen Augen unübertrefflich scheinen sollten, werde ich dieses vielmehr für einen Beweis meiner Unkenntniss betrachten, als meine Vernunft verleugnen, die mir sagt: es sind nicht die grossen Meisterwerke des Alterthums [102]. Was Visconti für Kraftäusserungen des Endes seines sechshundertjährigen Zeitraumes ansah, hielt Mengs für Arbeiten, die theils nach dem Verluste der griechischen Unabhängigkeit verfertigt, theils für Nachahmungen, die zur Zeit der römischen Kaiser entstanden oder für Wiederholungen der Werke aus der Blüthe der Kunst. Es sind nach Mengs nur Nachahmungen, die wir schön finden und bewundern, wie die Bildsäulen der Niobe und ihrer Kinder, weil wir die Urbilder nicht gesehen haben [103]. Eben so wie Mengs zuerst [104], ging nicht lange darauf Lessing [105], jedoch aus andern Gründen, den Kunstfreunden nachfolgender Zeiten voraus, und beide bewiesen [106], dass die Gruppe des Laokoon keine Frucht des glänzenden Zeitalters der griechischen Kunst sei. Dasselbe Urtheil fällte zuerst Mengs über den Apollo des Vatican, dessen Mängel er angab, auch dass der Kopf fleissiger ausgeführt sei, als das Uebrige der Bildsäule. Er bemerkte noch dabei, dass er aus carrarischem oder Marmor aus Luni gearbeitet sei [107], obgleich späterhin Visconti hartnäckig behauptete, man habe griechischen Marmor zu ihm verwendet [108]. Ueberdies wollte man in der Marcus-Bibliothek einen Kopf von älterer Arbeit desselben Apollo entdeckt haben [109]. Einen andern Kopf ähnlich dem der genannten Bildsäule, aus griechischem Marmor

gearbeitet, soll Dolomieu aus Athen gebracht und Visconti gezeigt haben, welcher offenbar aus früherer Zeit herstammte, als die vaticanische Bildsäule [110]. Noch einen ähnlichen Kopf nebst einer Bronze erwähnt Hr. O. Müller [111]. Gleichfalls aus diesem Marmor ist der liegende Hermaphrodit aus der Villa Borghese, der schönste unter allen Wiederholungen dieser Bildsäule [112] und der schöne Kopf des Jupiter [113]. Zu den andern Werken, die nicht den grossen und berühmten Meistern dürfen zugeschrieben werden, rechnet Mengs den Hercules im Pallast Pitti, und den mit dem Namen Glykon bezeichneten [114]. Obgleich die berühmte Bildsäule des Agasias, bemerkt Mengs weiter, eine der vortrefflichsten Arbeiten des Alterthums ist, so fällt es uns doch auf, diesen Bildner nicht von denen genannt zu finden, die uns die Namen der grössten Künstler aufbehalten haben [115]. Von der Niobe und ihren Kindern bemerkt er das Unvollkommene und die Verschiedenheit der Arbeit derselben, welches daher rühren möge, dass sie in Zeiten des Verfalls theils ergänzt, theils durch neu hinzugefügte Bildsäulen vervollständigt worden seien, woraus sich ergebe, dass sie nicht Arbeiten des Skopas oder Praxiteles sein können, sondern nur geringere Wiederholungen [116]. Endlich zweifelt Niemand weiter, dass der Torso in keine ältere Zeit gehört, als in die letzte der römischen Republik und vielleicht in noch spätere Jahre [117]. Die unter den Namen Castor und Pollux bekannten Colosse setzt Visconti, wegen des römischen Harnisches, in die Zeit des Kaisers Nero [118].

Nachdem nun Mengs, und nach ihm Lessing und andere, den Weg für künftige Forscher vorbereitet und eingeleitet hatten, trat Bouillon mit seinem trefflichen, so reich ausgestatteten Werke auf, lieferte theils neue Belege für das von Mengs Gesagte, theils erweiterte er es, und beurtheilte überdies eine bedeutende Anzahl anderer vorzüglicher Denkmäler, die damals den Louvre schmückten, indem er uns ausführlich und ins Einzelne gehend, das Schöne sowohl als das Mangelhafte derselben bemerken lässt. Der von ihm so oft mit Lob überschüttete Visconti wird bei solchen Anlässen zuweilen

zurückgewiesen und eines Bessern belehrt. Gegen Visconti's sechshundert Jahre lang in immerwährender hoher Vollkommenheit fortblühende Kunst der Griechen hat Bouillon, der ausgezeichnete Künstler, dem sein grosses Unternehmen eine so bedeutende Anzahl alter Kunstwerke zu zeichnen und zu stechen nur wenig Zeit zum Schreiben und Lesen vergönnen mochte, nichts einzuwenden gehabt. Am Ende aber fand er es doch zu arg, er verlor alle Geduld, als er hörte oder las, in seinem Buche sei gesagt: dass die spätern Künstler der Griechen, selbst unter Roms Kaisern, das Trefflichste, was die Phidias, die Lysippe, die Praxiteles hervorgebracht hatten, zu übertreffen im Stande gewesen wären, dass die Venus des Kleomenes die Venus zu Gnidus von Praxiteles, die Venus des Capitol dieselbe Göttin eines andern der berühmtesten ältern Meister in den Hintergrund geschoben habe. Es schien ihm verwegen, zu behaupten, dass der Hercules des Lysippus von einem gar nicht berühmten Glykon übertroffen worden sei [119]. Es entrüstete ihn aufs höchste, dass der vaticanische Apollo eine verbesserte Nachahmung eines ältern Werks sei [120], vielleicht dem Apollo des Kalamis nachgebildet, eine für uns unnöthige Vermuthung, da nach Visconti's Behauptung es bis zu den Antoninen zu Rom grössere Künstler als Kalamis, ja selbst als Phidias und Praxiteles gegeben hat. Einem bewährten und einsichtsvollen Künstler, wie Bouillon, mussten Visconti's dreiste Aussprüche missfallen, Aussprüche, mit denen nur der hätte auftreten können, der Phidias und Praxiteles Werke gesehen, im Munde unserer Zeitgenossen aber nichts weiter sind, als leere Träume. Was weiter von St. Victor, wie es scheint bloss durch Visconti's Angaben irre geführt, über die Nachahmer und vorgeblichen Verbesserer der alten Meisterwerke bemerkt wird, die spätern Nachbildner hätten frühere Meisterwerke eben so nachgeahmt, wie Virgil den Homer, Racine den Euripides, ist unverständlich, nichtssagend und untauglich. «Dieses sind grosse Irrthümer eines Gelehrten», ruft Bouillon aus, «dessen Kenntnisse in den zeichnenden Künsten nicht gleichkamen seinem Beurtheilungsvermö-

gen und seinem richtigen Blick in Gegenständen der Archäologie »[121]. Ja wohl, muss man hinzusetzen, diese und ähnliche Aussprüche Visconti's nebst allem, was er von den segenreichen Folgen der Nachahmung herleitet, verleugnen offenbar auch die alltäglichsten Einsichten in die schönen Künste. Wir zweifeln nicht, dass Bouillon's grosse Lobsprüche, welche er der Venus von Melos spendet, von der er eine eben so ausführliche, als höchst lehrreiche Beschreibung gegeben hat [122], wahrhafter sind, als die von Visconti der Venus des Kleomenes ertheilten, welche nach seinem Dafürhalten, die Venus des Praxiteles, die er nie sah, übertraf. Ueberraschend ist es, dass die Vorzüge, welche Mengs an den schönsten der alten Bildsäulen vermisste, und letztere daher den berühmten Meistern des Alterthums absprach [123], grossentheils an den Bildsäulen des Parthenon und an der Venus von Melos sind wahrgenommen worden. Hierbei sei bemerkt, dass, wenn Bouillon und diejenigen, welche ihm bei seinem trefflichen Werke beistanden, durch Einsichten in die bildende Kunst ungleich mehr vermochten, als Visconti, Bouillon und seine Gehülfen durch die Lobeserhebungen, mit denen sie Visconti auf allen Seiten, vielleicht zu Visconti's grösstem Ueberdruss, überschütteten, in Visconti's von Bouillon gerügten Fehler verfielen, der sich anmasste zu urtheilen und zu entscheiden über Dinge, die ausser seinem Bereiche lagen. Inzwischen würde Bouillon wohlgethan haben, wenn er zugleich mit seiner gerechten Missbilligung Visconti's, der glaubte, die spätern Künstler seines so langen Fortbestandes der griechischen Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit hätten die Werke des Phidias, des Praxiteles und anderer grossen Meister übertroffen, auch das Vorgeben von einer sechshundertjährigen Fortdauer der griechischen Kunst verworfen hätte. Denn wenn es in jenem langen Zeitraume immerfort Künstler gab, die den grössten Lichtern der Vorzeit gleich kamen, warum hätten jene diese nicht auch übertreffen sollen? Verwarf Bouillon das Ende jenes Ausspruches, so verwarf er zu gleicher Zeit auch den Anfang desselben.

Höchst ungerecht und dabei falsch ist die Art, mit der

Bouillon sich über Mengs und Winkelmann auslässt. Er hebt damit an, den erstern einen Künstler zu nennen, dessen Gemälde jetzt mit Recht vergessen sind. Wusste er denn nicht, dass Mengs der grösste Maler seiner Zeit im geschichtlichen Fache war, das heisst, ein Maler, der mehr vorzügliche Eigenschaften in sich vereinte, als andre Maler seines Jahrhunderts? Für die, welche hieran zweifeln sollten, darf nur ein Frescogemälde, der Parnass im Pallast Albani, genannt werden. Hr. Bouillon aber ist als Maler, wie er sich auf dem Titel seines Werks nennt, unbeschadet seiner anerkannten Geschicklichkeit im Zeichnen und Stechen, und seiner grossen Verdienste um die Kenntniss des Alterthums, nie gekannt, noch weniger berühmt gewesen. Bouillon tadelt Mengs, weil er der erste gewesen, der behauptet habe, dass die besten Kunstwerke, die wir besitzen, nichts weiter sind, als Wiederholungen der Urwerke der grössten Meister, wiederholte Arbeiten geschickter, aber zugleich geringerer Künstler, als jene [124]. Eine Entdeckung, durch deren Mittheilung Mengs ausgezeichneten Dank bei der Nachwelt verdient, um so mehr, da er diese Entdeckung machte, ohne von andern Beistand oder Nachweisung zu erhalten, eine Entdeckung, welche die Marmore vom Parthenon und von Melos, die Hr. Bouillon so trefflich erläutert hat, nur zu sehr bestätigen. Das Sonderbarste bei diesem Tadel ist, dass, wie oben bemerkt wurde, Bouillon's Werk mehr, als irgend ein anderes, unwissentlich Mengs Ausspruch bekräftigend, dazu die schönsten und lehrreichsten Belege geliefert hat. Desto auffallender muss es nun scheinen, dass in einer Anmerkung zu seinem Tadel Hr. Bouillon gesteht: Mengs habe Recht, habe aber dabei die vortrefflichen Werke nicht von den mittelmässigen, die Urwerke nicht von den Wiederholungen unterschieden [125]. Er bedachte aber dabei nicht, dass, wenn letztere Behauptung in der Anmerkung wahr wäre, sein Tadel im Texte falsch sein müsse. Da Mengs in seinen Schriften keiner grossen Anzahl alter Denkmäler gedacht hat, und diese von uns sämmtlich erwähnt sind, so kann man sich sehr leicht überzeugen, dass Mengs auch nicht Einmal in den ihm

beigemessenen Fehler gefallen ist. Mithin hat Bouillon, nicht vermögend etwas gegen Mengs zu beweisen, zu unwahren Vorgeben seine Zuflucht genommen.

Nicht besser ist das, was Bouillon und St. Victor von Winkelmann sagen. Dasselbe, was sie an Visconti vermissten, soll auch Winkelmann gemangelt haben, und seine Kenntniss der Zeichenkunst oberflächlich gewesen sein [126]. Dagegen bemerken wir, dass, wenn Winkelmann sich in seinen frühern Schriften in dieser Hinsicht zuweilen sollte geirrt haben, er doch zu viel reife Einsichten in die bildenden Künste besessen, um mit einem Satze auftreten zu können, wie der eben hier beleuchtete Visconti's, ein Satz, durch den alles, was wir unter Geschichte der griechischen Kunst verstehen, völlig aufgehoben und vernichtet wird. Es mangelten St. Victor und Bouillon die zu archäologischen Untersuchungen unentbehrlichen wissenschaftlichen Kenntnisse. Sie verfielen daher in den auffallenden Irrthum, Visconti über Winkelmann zu setzen. Die Kenntniss des Alterthums musste, so wie alle übrigen Wissenschaften, in der langen seit Winkelmann verflossenen Zeit Fortschritte machen, wozu in der Archäologie eine bedeutende Anzahl umsichtiger, als vorher angestellter Reisebeschreibungen, Denkmäler-, Münz- und Inschriften-Sammlungen, eine Menge seitdem entdeckter Kunstwerke nicht wenig beitrugen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn Visconti, durch so viel neue Hülfsmittel unterstützt, mit seinem Zeitalter fortschritt, und zugleich mit seinen Zeitgenossen vieles genauer erforschte, als es Winkelmann möglich gewesen war. Jedoch hat jener kein so viel umfassendes und, mancher Fehler im Einzelnen ungeachtet, so grosses und wichtiges Werk, als Winkelmann's Geschichte der Kunst, geliefert, und darum gehört letzterem die Palme vor allen, die sich bis jetzt mit den Denkmälern des Alterthums beschäftigt haben.

Hr. O. Müller hat die Viscontische Meinung von der griechischen Kunst und ihrer langen Fortdauer, eine Meinung, an welche sich auch Hr. Thiersch angeschlossen hatte, genauer untersucht, auf vieles aufmerksam gemacht, was ihr ent-

gegensteht, und viele Beweise beigebracht, aus denen sich nur zu deutlich ergiebt, dass nach Alexander, unter den Seleuciden und Ptolemäern, der Zustand der bildenden Künste nichts weniger als blühend oder glänzend war [127]. Die Art, wie Cicero, Plinius, Pausanias, und andere alte Schriftsteller von den Künstlern zu ihrer Zeit sprechen[128], bekräftigen diese Bemerkung. Zugleich ist aber auch zu erinnern, dass Hr. Thiersch sich so oft und in so vielen Hinsichten von Visconti's unhaltbarer Ansicht der Schicksale der griechischen Kunst entfernt, dass er auf keine Weise für einen Theilnehmer an Visconti's Lehre angesehen werden kann. Auch er ist weit entfernt, zu glauben, dass Künstler unter den Kaisern die Bildner des Perikleischen Zeitalters übertroffen hätten [129]; dass die Nachahmung im Stande gewesen sein könnte, so ausgezeichnete Künstler hervorzubringen, wie Visconti es sich einbildete; auch nimmt er keine Schulen zu einer Zeit an, wo keine vorhanden waren [130]. Unter andern Verirrungen Visconti's zeigt er auch die an, dass er im Pausanias unter Ἀσκληπιεῖον nicht des Asklepios Tempel, sondern seine Bildsäule verstanden habe [131]. Ein arger Missverstand.

Einer Aeusserung des um alte und neue Kunst hoch verdienten Mengs soll hier noch gedacht werden, um Freunde des Alterthums zu veranlassen, sie weiter zu entwickeln. Mengs glaubte, dass die Zeichnung der alten griechischen Maler weit vollkommener war, als die ihrer Bildhauer. Er giebt zugleich die Gründe an, die ihn hierzu veranlassten, und setzt hinzu, dass die grossen Maler zu ihrer Zeit weit mehr geachtet wurden, als die in ihrer Kunst eben so sehr ausgezeichneten Plasten [132]. Von jenen ist nichts Vorzügliches, nicht einmal die Wiederholung eines ausgezeichneten Gemäldes von der Hand eines der grossen Maler bis auf uns gekommen. Von den alten Marmorwerken aber besitzen wir Nachbildungen einiger der berühmtern Werke aus der schönsten Zeit. Es folgt hieraus, dass es sehr schwer sein dürfte, die Vorzüge, welche Mengs der Malerei der Griechen zuschreibt, zu vergewissern. Wir beschliessen hiermit diese vielleicht schon zu langen Bemerkungen über

Visconti's Ansichten von dem letzten Zeitraum der Geschichte der griechischen Kunst. Sie verdienten genauer erwogen zu werden, weil keine bis jetzt bekannt gewordene Ansicht dieses Gegenstandes, so sehr dahin gerichtet zu sein scheint, alles vorher darüber Vorhandene zu vernichten, ohne dafür einen genügenden Ersatz zu liefern.

In dem, was über die der Ariadne zugeschriebene Bildsäule im Vatican von Visconti gesagt wird [133], finden wir zu berichtigen, dass schwerlich Jemand in der trefflichen Bekleidung nur eine entfernte Spur von Unordnung, oder in ihrer Stellung von krampfhaftem Zusammenziehen bemerken kann, wie er glaubt, Folgen ihres Kummers und daher unruhigen Schlafes. Unstatthafte Vorgeben, welche noch überdiess mit der Sage nicht übereinstimmen.

Eben so ist es der Wahrheit entgegen, dass zuerst Visconti den Ungrund von Winkelmann's Bemerkung über das Kredemnon der Leucothea gezeigt habe [134], weil dasselbe lange vorher von deutschen Gelehrten war gesagt worden.

Nicht zu billigen ist, was der eben genannte Archäolog in seiner Beschreibung der Venus des Capitols bemerkt: mehr als einer der grössten Künstler der nachfolgenden Zeiten hätte diese schöne Erfindung wieder aufgenommen, an ihr mancherlei Veränderungen in der Stellung, Zeichnung und Ausdruck angebracht, wodurch ihre Werke, ohne dem Vorbilde gleich zu sein, dennoch an die Bildsäule des Praxiteles erinnerten, und sie sogar in einigen Theilen übertrafen. Auf diese Weise bemerke man an der mediceischen Venus mehr ideale Schönheit, an der im Capitol mehr Ausdruck von Schamhaftigkeit [135]. Dagegen ist einzuwenden, dass kein Grund vorhanden, der Veranlassung gäbe, für wahrscheinlich oder gar für gewiss anzunehmen, dass die mediceische Venus eine veränderte gnidische sei; im Gegentheil ist es bei der Menge grosser und geschickter Künstler in der Blüthe der Kunst wahrscheinlicher, dass die Urbilder beider Bildsäulen unabhängig von einander entstanden. Ferner kann die Annahme der mediceischen Venus für eine vervollkommnete gnidische schon darum nicht für gültig ange-

sehen werden, weil kein Beweis gegeben ist und gegeben werden kann, dass die capitolinische eine Arbeit des Praxiteles und keine Wiederholung von einem spätern und weit geringern Künstler sei. Wenn es nun möglich wäre, dass in der Schlussbemerkung noch mehr Selbstbetrug und Fehlschlüsse von Seiten Visconti's vorherrschen könnten, als in der eben beleuchteten, so würde dieses doch gewiss der Fall sein. Denn wer würde wohl behaupten wollen, die Stellung der Venus vom Capitol sei verschämter, als die der mediceischen?

Wenn von den Lanzen gesagt wird, es sei üblich gewesen, sie niemals anzulehnen [156], so würde es der Wahrheit gemässer gewesen sein, wenn man geschrieben hätte: die Lanzen wurden mit dem Sauroter in die Erde oder in ein niedriges Behältniss gesteckt, wie neben der Bildsäule der Minerva zu sehen, um stets gerade zu stehen, weil sie durch das Anlehnen an eine Wand oder an einen Baum krumm geworden wären.

Bei der Durchsicht der zahlreichen Sammlung gut gestochener Grabsteine bedauert man, dass ihre Aufschriften so sehr vernachlässigt worden sind, ein Fehler, der durch Zuziehung eines des Griechischen Kundigen in Paris so leicht hätte vermieden werden können. Auf einem dieser Steine sieht man den verstorbenen Antiochos und seine Gattin Menodora, erstern stehend, letztere sitzend vorgestellt. Zwischen den Eltern stehet auf einer Erhöhung der kleine Sohn, der eben so wie der Vater, mit dem Pallium bekleidet, und vorwärts gewendet ist. Zur linken steht die kleine Tochter, welche ein viereckiges Schächtelchen hält, wahrscheinlich ein Schmuckkästchen, eine Vorstellung, welche sehr oft auf solchen Denkmälern gefunden wird. Ueber Vater und Mutter ist an der Wand in einer Vertiefung ein Kranz angebracht, der sich auf die zur Zeit der Kaiser übliche Gewohnheit, angesehene Personen nach ihrem Ableben, von Seiten des Staats, mit goldenen Kränzen zu beschenken, bezieht. Die Erklärung des Kupfers sagt: die beiden kleinen Figuren, die wir so oft auf Denkmälern dieser Art bemerken, werden für Vorstellungen der Diana und des Harpokrates, des Gottes des Schweigens, gehalten [157]; zwei Gott-

heiten, welche weder einzeln noch vereint auf Denkmälern dieser Art bis jetzt gefunden worden sind.

Was endlich die neuere Plastik betrifft, so scheint es uns rathsam zu sein, die Erwartungen von den Fortschritten derselben [188] ja nicht zu hoch zu spannen. Denn abgesehen davon, dass kein Zeitalter die vergangenen in ihren höchsten Kunstleistungen jemals erreichen kann, wird die neue Kunst, weil sie nur selten in Thätigkeit gesetzt werden kann, schon dadurch Mangel an Uebung leiden, und wenig oder gar keine Aufmunterung erhalten. Ferner wird die neue Kunst, weil sie nur unvollkommenes Nackte benutzen kann, ihre Darstellungen desselben von alten Werken, die nicht einmal zu den vollkommensten des Alterthums gehören, weil die Urbilder verloren gegangen, zu entlehnen genöthigt sein, also nie zu einer lebendigen Darstellung desselben gelangen können.

Was Hr. Thiersch über die Werke des Dioskorides, des Solon, des Aulus und anderer, deren Namen nur zu oft betrügerisch den Steinen beigefügt wurden, ferner von der « sogenannten Apotheose des Augustus, dann Augustus und Roma als zusammenthronende Gottheiten im Cabinet zu Wien, » bemerkt, dass sie « ein vollgültiges Zeugniss ablegen, dass es auch unter Augustus der bildenden Kunst gegeben war, in den Werken grosser Meister das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darstellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken » [189], kann in der hier bezweckten Untersuchung über die Geschichte der griechischen Plastik zu keinem Beweise dienen, um so weniger, weil die sogenannte Apotheose des Augustus gar weit entfernt ist, das grosse Lob, das ihr Hr. Thiersch spendet, zu verdienen, so schön und höchst merkwürdig dieser Camee in andern Hinsichten ist, und weil der zweite von ihm genannte Camee kein altes Werk, sondern nichts mehr und nichts weniger ist, als eine Wiederholung der beiden Hauptfiguren des erstern, und zwar von neuer Hand. Sie unterscheidet sich von der vollständigen Darstellung dadurch, dass Augustus ein von dem auf jenem Camee ganz verschiedenes Gesicht hat, dass er mit dem Lorbeer-

kranz geschmückt ist, dass er ferner ein doppeltes Fruchthorn im rechten Arme trägt, und den Scepter in der linken Hand hält. Die Stellung der Göttin Roma ist ganz von der auf dem grossen Camee verschieden, indem der kleinere sie bildet, wie sie sich mit beiden Händen auf einen Schild stützt. Die Zeichnung des Nackten und die Bekleidung sind völlig in demselben Geschmacke, wie auf dem grossen Camee.

Sehr zweckmässig war an diesem Orte die Bemerkung von Hrn. O. Müller angebracht, « dass vom Style der Werke griechischer Kunst, welche zu Rom entstanden waren, man unterscheiden müsse die in römischen Monumenten, Triumphbogen, Ehrensäulen, auch in den beiden grossen Cameen hervortretende breite und derbe Manier der Zeichnung als eine solche, die sich erst in den Kunstschulen Roms gebildet hatte » [140]. Wir halten es für nöthig, dadurch veranlasst, einige Worte über die zwei Gemmen, die hier gemeint sind, die Wiener und die Pariser mitzutheilen, die überdies auf die grössern Arbeiten der Steinschneidekunst bei den Römern anwendbar sind, wobei aber die genauere Untersuchung über sämmtliche bis auf uns gekommene Werke dieser Art, griechische sowohl als römische, einem schicklicheren Orte vorbehalten bleibt. Auffallend ist es allerdings, dass die Vorstellung von des Tiberius Triumphaufzug, und Tiberius umgeben von seiner Familie, über der seine vergötterten Vorfahren Julius Cäsar und Augustus nebst der Göttin Roma schweben, Werke, die man Niemand Anderem, als den damaligen ersten Künstlern Roms übertragen konnte, kostbare Arbeiten auf damals, so wie noch mehr jetzt, höchst seltenen Sardonyxen, von nicht viel bedeutenden Künstlern gearbeitet wurden zu einer Zeit, wo es nach Visconti und denen, die ihm folgen, zu Rom Künstler gegeben haben soll, deren Leistungen die trefflichsten Werke des Phidias und Praxiteles übertrafen. Wollte jemand sagen, dass damals die Kunst sich blos in Marmor ausgezeichnet habe, so würde man einwenden müssen, dass in diesem Falle jene grossen Männer, die man in diese Zeiten versetzen will, die Vorbilder in Wachs oder Thon würden geliefert haben, wenn es damals dort deren

gegeben hätte. Kurz, wenn sich keine andern Gründe anführen liessen, um das Nichtige jener neuen Kunstgeschichte zu beweisen, so würde das Mittelmässige aller römischen Gemmen von ungewöhnlicher Grösse allein zureichen, das ganz Verfehlte jener Lehre an den Tag zu legen.

Bei allem Mangelhaften, das sich an beiden in Rede stehenden Gemmen bemerken lässt, findet jedoch zwischen ihnen eine sehr grosse Verschiedenheit im Geschmack der Arbeit und in der Behandlung Statt. Der Wiener Camee besitzt zwei Schichten, von denen dunkelbrauner durchscheinender Sard den Grund bildet, und eine etwas durchscheinende weisslich graue Lage zum erhobenen Bildwerk verwandt worden ist. Die Zeichnung dieser Gemme ist etwas plump, nicht fehlerfrei und das Nackte überhaupt mit eben so wenig Richtigkeit, als Schönheit gezeichnet. Arme, Füsse und Hände sind zu voll, zu fleischig, die Leiber aufgedunsen und geschwollen, auch manches, wie die Beine und die Füsse des Germanicus und der Roma nichts weniger als gut gezeichnet. Eben so wenig können die Gewänder auf diesem Kunstwerke gerühmt werden. Denn so wie im Nackten, herrscht auch in den Gewändern sämmtlicher Figuren eine Einförmigkeit der Behandlung, durch welche alle Gewänder, eines gerade wie das andere, mit denselben Falten versehen sind. Auch dürfte es nicht leicht sein auszumitteln, ob ihr Stoff Tuch oder eine andere Art von Gewebe sei. Dagegen zeichnet sich dieser Camee, sowohl auf dem obern als auf dem untern Felde, durch eine sehr angenehme malerische Wirkung aus, etwas, das überhaupt auf Gemmen nur selten und in dieser Ausdehnung auf keiner andern gefunden wird. Sie entsteht theils durch die glückliche Anordnung der Figuren, theils aus den schön zusammengehaltenen Massen der weissen Schicht. Obgleich ein Werk von unzubezweifeltem Alterthume, bemerkt man doch in der obern Hälfte eine dem neuern Geschmacke sich nähernde Zusammenstellung der verschiedenen Gestalten, in der untern Abtheilung ein Leben, eine Bewegung und eine Regsamkeit, die man sonst in den Werken der Alten zu sehen nicht gewohnt ist. Wie schön verbindet in dieser untern

Reihe der in der Mitte befindliche sich bückende Mann beide Gruppen, die linke mit der rechten, wozu auch der neben ihm befindliche vom Rücken gesehene Mann das Seinige mit beiträgt [141].

Der bedeutend grössere Camee der königlichen Sammlung zu Paris steht in Betracht der Zeichnung dem Wiener nicht nur nicht nach, sondern übertrifft ihn vielmehr durch Richtigkeit, ohne in dieser Hinsicht ausgezeichnet zu sein. Eine auffallende Unrichtigkeit bemerkt man blos an der stehenden Gestalt zur Rechten. Uebrigens aber ist die Ausführung viel weniger besorgt und fleissig, als an jener. Als ein Werk von solcher Ausdehnung in Höhe und Breite erhält der Pariser Camee durch die dritte Schicht einen neuen Werth. Die weisse Schicht, welche an einem so grossen Werke für eine der Hauptsachen anzusehen, ist nur in der Mitte etwas dichter als an den Seiten, im Ganzen aber nirgends vollkommen rein, undurchsichtig und glänzend. Die oberste oder dritte Schicht ist meistens gelb, schwach gefärbt und unbestimmt, nur an wenigen Stellen und nie in grössern Flecken braun und dunkel. Die grösste Masse in der braunen Schicht bildet die Bekleidung der schwebenden Figur in phrygischer Kleidung. An einigen Orten zeigen sich kleine weisse Stellen als vierte Schicht. So ist, zur Linken des Betrachtenden, des gehenden Knaben Kopf und Arm aus einer weissen vierten Schicht, sein Kleid nebst den Stiefeln aus der fünften dunkelbraunen Schicht gearbeitet, welche hier dunkeler ist, als im ganzen übrigen Steine. Im untersten Felde, das von den trauernden Besiegten eingenommen ist, sind auch zwei Hände und ein Oberarm aus einer vierten weissen Schicht gearbeitet [142]. Unter allen grossen Cameen von drei Schichten nimmt dieser wegen der geringen Wirkung, welche die dritte Schicht hervorbringt, die unterste Stelle ein. Obgleich durch die dritte Lage reicher, als sie ohne diese sein würde, dürfte diese Gemme dennoch schöner ins Auge fallen, wenn sie der dritten Schicht ermangelte, so wenig auch die weisse Ansprüche auf Vollkommenheit machen kann. Weil die braune Schicht nur geringe Dicke besass,

ward der Steinschneider genöthigt, sowohl die Oberfläche der durch sie braun oder gelb gefärbten Gestalten, als auch die der andern, welche in Ermangelung der braunen Schicht weiss bleiben mussten, völlig flach zu halten, wodurch das wegen des Reichthums seiner Figuren und ihrer kraft- und charactervollen Darstellung so treffliche Werk nichts verloren hat.

Ob die eben erwähnten Gemmen und ähnliche in mehr als gewöhnlicher Grösse von Römern oder von Griechen in Rom gearbeitet worden, dürfte schwer zu entscheiden sein. Ueberhaupt ist der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst noch lange nicht gehörig erörtert, und so viel als es möglich ist, ins Licht gesetzt worden. Man sollte glauben, dass, wenn man vor einigen hundert Jahren eine Anzahl der vorzüglichsten Gegenden von einigen der geschicktesten italischen Künstlern hätte malen lassen, dann aber die Darstellung derselben Aussichten einigen der vollkommensten niederländischen Maler zur Aufgabe gemacht hätte, man sich eine vollständige Vorstellung von dem Geschmacke beider Völker in der Art und Weise, die Natur aufzufassen, hätte machen können. Dieselbe Frage, in Rücksicht griechischer und römischer Kunst, hat uns das Zusammentreffen der Umstände auf eine weit vollständigere Art gelösst, als es durch eine Aufgabe möglich gewesen wäre. Betrachtet man die Köpfe auf den Erzmünzen der römischen Kaiser, und vergleicht mit ihnen dieselben Bildnisse auf den griechischen Münzen, so wird man sich verwundern, wie jene unverändert ihre Köpfe stets nach einem und demselben Grundsatze darstellten, von der andern Seite aber auch finden, wie beharrlich die Griechen, in Europa gerade so wie in Asien, dieselben Bildnisse mit eben so viel Aehnlichkeit, jedoch anders gedacht, auf ihren Münzen darstellten. Dieselbe Verschiedenheit zeigen uns der Kaiser Brustbilder beider Völker in Marmor, obschon in seltnern Beispielen, theils weil in so vielen in Rom gearbeiteten der Einfluss griechischer Kunst vorherrscht, theils weil nicht wenige andere aus griechischen Werkstätten in Rom abstammen mögen. Auch auf Gemmen lässt sich diese, bis jetzt noch nicht bemerkte, Verschiedenheit

wahrnehmen. Einer der schönsten und merkwürdigsten Cameen des Alterthums im römischen Geschmacke, der auch in andern Hinsichten für einzig gehalten zu werden verdient, trägt die auf einander gesetzten Köpfe des Tiberius und der Julia Augusta und befindet sich in der florentinischen Sammlung.

Das im verflossenen Jahrhunderte so sehr übliche Verfälschen alter Gemmen, auf die man vorgebliche Namen alter Künstler grub, so wie ein zweites, dieselben Namen sehr sorgfältig auf neue Arbeiten zu schneiden, hat viele Nachtheile für diesen Zweig alter Kunstwerke gehabt, und es ist dadurch über mehrere einzelne Stücke eine Dunkelheit geworfen worden, welche schwer aufzuklären ist. Dass schon im sechzehnten Jahrhunderte damals gearbeiteten Steinen die Namen berühmter Künstler eingeschnitten wurden, beweisen der einem Amethyste der königlichen Sammlung zu Paris eingegrabene Kopf des vorgeblichen Mäcenas, und der Hermes, beide mit dem Namen des Dioskorides versehen. Diese unten umständlicher berührte Namensverfälschung berechtigt uns, um so strenger in der Untersuchung dieser Aufschriften zu sein, wirft aber zugleich einen, wenn auch entfernten Verdacht der Unächtheit auf Gemmen, deren Aechtheit sonst schwerlich bezweifelt worden wäre. So findet sich, zum Beispiel, der berühmte Amethyst mit dem Namen des Apollonius auf dem Kupfer des Spon zwischen einem sehr verdächtigen und einem offenbar verfälschten Steine, was ihre Aufschriften betrifft. Würde nun jemand von diesem Amethyste sagen: man hat auch auf ihn den Namen eines von Plinius erwähnten berühmten Steinschneiders setzen wollen, wie man es mit dem Hermes und dem oben erwähnten Amethyste in der Pariser Sammlung schon versucht hatte, nur hat man aus Versehen in der letzten Sylbe das Δ vergessen, wodurch dann aus Apollonides Apollonios wurde; so möchte zwar niemand so leicht den Verdacht gegen die Aechtheit für bewiesen halten, von der andern Seite aber auch, ohne genauere Untersuchung nichts vorbringen können, was allen Verdacht zerstörte. Denn Buchstaben haben die Steinschneider vom sechzehnten Jahrhunderte an bis auf unsere

Zeit eben so gut eingraben können, als die Alten. Der Verfolg dieser Abhandlung wird beweisen, dass man um das genannte Jahrhundert, als ungefähre Zeit des Beginnens gerechnet, theils Namen der Vorgestellten, theils Namen der Künstler auf Gemmen, bald von alter, bald von neuer Hand gearbeitet, zu setzen pflegte. Bei einigen solcher Steine fällt ihre Unächtheit oder ihr neuer Ursprung in Hinsicht der Arbeit schon durch den Abdruck ins Auge. Bei andern ist es nothwendig, den Stein selbst zu sehen, um ein sicheres Urtheil über ihn zu fällen. Je sorgfältiger und fleissiger ein Werk der Steinschneidekunst ausgeführt, je leichter ist es zu entscheiden, ob es alt oder neu ist. In Köpfen und einzelnen Theilen der menschlichen Gestalt, auch in Thierköpfen, ist es zuweilen neuen geschickten Steinschneidern gelungen, etwas zu liefern, das fast alle Kennzeichen des Alterthums zu besitzen scheint. Ist nun von einem geübten Arbeiter, mehr ist dazu nicht erforderlich, der Name eines alten, wenn auch völlig unbekannten, Steinschneiders darauf gegraben, so werden nur wenige im Stande sein, den Betrug zu entdecken; ja es wird, obgleich nur selten, Fälle geben, wo die Entscheidung zweifelhaft bleiben wird. Inzwischen sind die Steine mit den Namen der Künstler in neuerer Zeit so sehr in schlechten Ruf gekommen, dass man wohl schwerlich jetzt den Versuch wagen dürfte, durch einen hinzugesetzten alten Namen eine Gemme von alter Arbeit zu verunstalten. Eines der neuesten Beispiele dieser Art ist das vorwärts gewandte, etwas rechts gekehrte, sehr erhoben und fast ganz frei hervortretend geschnittene Brustbild der jüngern Antonia, welches vormals der durch Geschmack und Liebe zu den bildenden Künsten so sehr ausgezeichneten Gräfin von Lipona gehörte, und nachher in die Sammlung Arcieri gekommen sein soll. Die Arbeit an diesem Camee ist meisterhaft, und alles mit Geschmack und mit dem grössten Fleisse beendigt. Als eine Eigenheit bemerke ich, dass die Augenbraunen angegeben sind. Auf der rechten Seite sieht man ein Stück des Untergewandes, dessen Aermel auf der Schulter geknöpft ist: die Brust bedeckt ein anderes zartes Gewand, und auf ih-

rer linken Schulter liegt ein Stück des Mantels. Gleichfalls sehr schön sind diese Gewänder behandelt, besser als an manchen der schönsten Cameen, und dennoch liegt darin mehr, als in andern Theilen dieses trefflichen Werks, was für seinen neuen Ursprung zeugt. Zur linken des Brustbildes liest man in vertieften Buchstaben den Namen des Saturninus, *CATOPNЄI-NOY*, eingeschnitten. Dieser Sardonyx besteht aus einer Lage des schönsten und zartesten Weiss; der Grund ist hellbrauner Sard [142a]. Denken die Künstler jetzt nicht mehr, wenigstens nicht mehr so emsig, als vormals, an Verfälschung der Gemmen, so wird unsere Zeit von noch schädlichern falschen Münzern heimgesucht, deren diebisches Gewerbe schon manchen Sammler veranlasst hat, diese Liebhaberei ganz aufzugeben.

Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts soll, wie Chiflet bemerkt, der durch seine in Kupfer gestochene Sammlung bekannte Abraham Gorlay aus Antwerpen, in diesem seinen Werke nicht lauter alte Gemmen, sondern meist neue willkührlich erfundene, bekannt gemacht haben [143]. Weniger über den Werth der Sammlung des Gorlay scheint Joseph Scaliger unterrichtet gewesen zu sein. Denn es bemerkt dieser berühmte Gelehrte in einem Briefe aus Leyden an Bagarris vom 12. Januar 1603, Gorlay habe auf seine Kosten ein artiges Buch, enthaltend ungefähr zwei hundert und sechzig Steine, über die Ringe der Alten drucken lassen, welche Ringe er, der Briefsteller, selbst in Händen gehabt. Er setzt hinzu: dieses Buch wird nicht verkauft, und ist gedruckt worden, um nur unter die Freunde des Herausgebers vertheilt zu werden [144]; sagt aber nichts von dem Verdachte der Unächtheit, in dem die Sammlung, nach Chiflet's Berichte, stand. Denn, wenn des Gorlay in Kupfer gestochene Abbildungen sehr viele neue und mittelmässige Stücke enthielten, so war dasselbe zugleich auch von den Steinen selbst bemerkt. Ueberhaupt sind Gorlay's Steine höchst unbedeutend in Hinsicht der Kunst, oder vielmehr völlig kunstlos, und eben so ohne Werth sind ihre Vorstellungen, sie sind sämmtlich von der Art, dergleichen an vormals stark bewohnten Orten noch jetzt in gros-

ser Menge gefunden werden und gar keinen Werth haben. War in diesem Vorrathe einiges Erträgliche oder Merkwürdige vorhanden, so ist es durch das Ungeschick des Zeichners unkenntlich und somit unbrauchbar geworden. Diese Sammlung ist einzig und allein durch die Menge alter Ringe, oder alter Fassungen, deren man nirgends so viel beisammen findet, merkwürdig gewesen. Der Verdacht aber, den ein Mann wie Chiflet auf des Gorlay Sammlung warf, geht, wenigstens zum Theil, auf jene über, und entzieht gerade dem Haupttheile des Ganzen von seinem Ansehen und seiner Glaubwürdigkeit. Des Gorlay Sammlung soll Heinrich, Prinz von Wallis, gekauft haben [145]. Nach einer umständlichern Nachricht aber ward diese ganze Sammlung vom Prinzen Heinrich und Carl I. gekauft, aber bei Cromwell's Throngelangung verkauft und zerstreut [146].

In derselben Zeit ungefähr mit Gorlay hatte Louis Chaduc, ein angesehener Mann zu Riom in Auvergne, mehr als zweitausend Gemmen in Italien, vornehmlich in Rom, gesammelt, um sie mit seinen Erklärungen herauszugeben, in welcher Absicht er sie sämmtlich hatte in Kupfer stechen lassen [147]. Baudelot de Dairval hatte von Chaduc's geschnittenen Steinen eine gute Meinung, und hielt diejenigen, die er davon gesehen, für unbezweifelt alt [148]. Nach Chaduc's 1638 erfolgtem Tode kam ein Theil dieser Gemmen in die Sammlung der Genofeva nach Paris, der andere in die Königliche. Wenn man für wahr annimmt, was Mariette von der Beschaffenheit des Ganzen gesagt hat, nämlich Chaduc habe im Sammeln ohne viel Auswahl und Geschmack verfahren, so weiss man nicht, wie Mariette an einem Orte behaupten kann, die Gemmen in der Bibliothek der Genofeva seien gewesen *le rebut de la collection de Chaduc;* denn schwerlich möchten diejenigen, welche in die königliche Sammlung gekommen waren, vorzüglicher gewesen sein. Er fügt hinzu, aus der ganzen Sammlung würde er sich nur zwei Steine gewählt haben, nämlich einen Carneol, der in die Pariser Sammlung gekommen war, und dessen Vorstellung er die Weihung eines Lupercus nennt; zweitens, den Raub des Palladiums mit dem Namen des vor-

geblichen Steinschneiders Solon. Der erstere, der sich unter den von Mariette [149] und Caylus [150] herausgegebenen Gemmen der Pariser Sammlung befindet, ist, wie die Erfindung des vorgestellten Gegenstandes unwidersprechlich lehrt, eine Frucht des sechzehnten Jahrhunderts; und schwerlich ist es zu glauben, dass jemals die Weihung eines Lupercus bildlich sei dargestellt worden. Durch diese oder eine ähnliche Wahrnehmung ward Visconti vielleicht veranlasst, dem Steine eine andere Bedeutung zu geben [151], was er aber schwerlich würde gethan haben, hätte er bemerkt, dass es keine alte Arbeit ist. Der zweite Stein, von dem unten die Rede sein wird, ist ein Werk des siebzehnten Jahrhunderts. In Chaduc's Sammlung befand sich eine Abtheilung von Steinen, die er ithyphallische nannte. Aus dieser hatte Baudelot einige erklärt und in Kupferstich geliefert [152], welche aber sämmtlich neuerfundene Arbeiten sind, wie sich aus den Kupfern ergiebt. Von den ungefähr tausend Stücken, welche das Eigenthum der Bibliothek der Genofeva geworden waren, machte du Molinet funfzig Stücke bekannt [153] und nicht lange darauf wurden alle diese Gemmen verkauft [154]. Eine von diesen, ein Carneol, in den das Brustbild eines Jünglings geschnitten, unten mit der Aufschrift *ЄΤΤΤΧΙΛΝΟC*, das schon Baudelot [155] und du Molinet [156] in Kupfer haben stechen lassen, kam vor einigen Jahren in die Kaiserlich Russische Sammlung. Was hier kürzlich berührt wurde, dass sich unter Chaduc's Gemmen die vorgebliche Einweihung eines Lupercus und der Raub des Palladium mit dem Namen des vermeinten Steinschneiders Solon, ein Glasfluss, beide Erzeugnisse neuer Zeit, befanden, beweist nicht, dass der Besitzer beide Steine für alt ausgegeben, oder sie für alte Werke gekauft habe. Denn jeder Liebhaber freut sich, gelungene Arbeiten seiner Zeitgenossen neben ältere und alte stellen zu können. Anders verhält es sich mit den meisten der von Baudelot aus derselben Sammlung bekannt gemachten, welche Chaduc entweder von einem Betrüger, oder in keiner lautern Absicht bei einem Steinschneider erhandelt hatte. Diesen Verdacht bestärkt das, was Fabry de Peiresc an Aubry

du Mesnil im Jahre 1634 von den Steinen geschrieben hatte, welche Chaduc ausgedacht und ohne Bedenken für alt ausgegeben habe [157]. Lessing hatte daher vollkommen Recht, als er bemerkte: «der wahren alten geschnittenen Steine sind vielleicht weniger als wir glauben.» Die Anzahl der vorhandenen Gemmen der Alten wird ferner geringer, wenn man, wie es sich versteht, unter dieser Benennung nur schöne und in Hinsicht der Vorstellung merkwürdige Stücke begreift, indem man die grosse Menge der kleinen und schlechten davon ausschliessen muss. Eben so wahr ist das, was Lessing der eben angezogenen Stelle hinzusetzt: «Sehr gegründet ist der Verdacht gegen die Daktyliothek des Gorlay, der H. Genofeva, des Mariette» [158]. Hier urtheilte Lessing richtiger, als so viele vor und nach ihm. Was die Sammlungen des Gorlay und Chaduc betrifft, denn letztere meinte Lessing, als er die der Genofeva nannte, so hatte er in Hinsicht der erstern sich auf Chiflet berufen. Sein Urtheil über Mariette's gestochene Gemmen der königlichen Sammlung zu Paris ist aber eben so richtig, als das über die von ihm vorher genannten Sammler. Denn sieht man Mariette's Gemmenwerk durch, so machen darin die Arbeiten von alter Hand einen nur sehr kleinen Theil aus, wobei es auffält, dass er so sehr viele für unbezweifelt alte Werke hält, die es nicht sind.

Der Camee, den Landringer in seinem mehrmals angezogenem Buche bekannt gemacht hat, und für ein Bildniss Alexanders des Grossen, so wie für ein altes Werk hält, ist eine elende geschmacklose Arbeit neuer Zeit [159]. Auf seinem zweiten Kupfer liefert er die Abbildung einer bessern Arbeit, die sich aber eben so wenig aus dem Alterthume herschreibt. Eben so hässlich, wie jener, ist ein Camee bei Spon [160], vorstellend ein bärtiges und behelmtes Brustbild, das auf die weisse und bräunliche Schicht eines Sardonyx geschnitten ist. Spon hielt diese schlechte neue Arbeit für eine höchst treffliche Gemme. Aus sehr schwachen Gründen sah er darauf das Bildniss des Königs Pyrrhus. Er bemerkt, der Camee habe einem Kaufmann Cabrier zu Lyon gehört, der ihn an Gaillard, einen

einsichtsvollen Engländer, für ungefähr hundert Thaler verkauft habe. Eben so hatte Tomassin in einer seiner Schriften einen Stein von neuer italischer Arbeit, vorstellend drei weibliche Gestalten und eine männliche vor einem Altar, bekannt gemacht und in einem Kupfer geliefert, einen Stein, den er für ein *Matronarum votum* hielt [161], und auch Bartholin in einer seiner Schriften abbilden liess [162]. Nur erst im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts wurden die Gelehrten ausserhalb Italiens, durch Kupferwerke und Abdrücke, mit den Arbeiten alter und neuer Steinschneider bekannt.

Auffallend ist es, dass Mariette, ein so erfahrener Kenner von Kupferstichen, von einem Carneole der königlichen Sammlung zu Paris, der Jupiter sitzend, Mars und Mercur stehend, unten Neptun vorstellt [163], nicht wusste oder sich nicht erinnerte, dass er nach Raphael's Zeichnung und dem Kupfer des Marc Antonio geschnitten [164]; auch dass er diese Vorstellung mit der Rückseite einer Schaumünze von Perinthus vergleicht, auf welcher nicht vier Gottheiten, sondern bloss der sitzende Jupiter gebildet ist [165]. Bei vielen andern Gemmen in Mariette's Werke beweist schon die Angabe der Steinart, dass sie neuen Ursprungs sind; an andern sieht man, dass sie den Werken des sechzehnten Jahrhunderts und einer noch spätern Zeit angehören.

Merkwürdig ist ein Heliotrop der Pariser Sammlung, der im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts den Gelehrten Veranlassung zu Streitigkeiten gab. Man sieht darauf Silenus, der von einem Satyr und einem bärtigen Bacchant getragen wird, welche zwei Kinder unterstützen. Daneben drei Bacchantinnen, von denen die eine auf zwei Flöten spielt, die andere zwei Becken oder Cymbala schlägt, die dritte bekleidete in der linken einen kleinen Stab hält, der mit Epheu umwickelt ist, mit der rechten aber einen Apfel vom Baume pflückt. Bagarris war der erste bekannte Besitzer dieses grünen rothfleckigen Jaspis, und machte ihn bekannt [166]. Casaubonus liess ihn zweimal in Kupfer stechen [167], und sah ihn für eine der vollkommensten und bewundernswürdigsten Arbeiten des Alter-

thums an. Viele seiner Bemerkungen über diesen Jaspis mögen dem Gelehrten verziehen werden, vielleicht weniger, dass er den Silen Bacchus nennt und manche andere Irrthümer. Auch Mariette hielt diese Gemme, ihrer Unvollkommenheiten ungeachtet, für eine der merkwürdigsten der königlich französischen Sammlung [168], und wenn dieses Lob etwas übertrieben scheint, so ist doch soviel gewiss, dass dieser Jaspis durch das Feuer der Erfindung und durch geistreiche Ausführung eine höchst gefällige Arbeit ist. Er ward daher mehrmals durch Kupferstiche und Abdrücke bekannt gemacht [169]. Geraume Zeit nach Erscheinung des von Casaubonus angeführten Buches hatte Saumaise in einem Briefe, den er aus Grigny am 13 Julius 1628 an du Puy, der zu Paris lebte, geschrieben, und in seiner am Anfange des März 1629 unterzeichneten Vorrede zu den *Homonymis* sich auf diesen Heliotrop bezogen [170], um zu beweisen, dass bei den Alten die Thyrse mit Epheu geschmückt wurden. Dieser Stein kann jedoch in dieser Untersuchung, weil er neuen Ursprungs ist, zu nichts dienen. Wenn Casaubonus, so wie Scaliger und Pignorius Gemmen und andere Denkmäler zur Erklärung der alten Schriftsteller benutzten [171], so verdiente dieses alles Lob, nicht aber Saumaise's Tadel, der in der Streitfrage « ob die Alten die Thyrse mit Epheu geschmückt », seinen Unmuth darüber auslässt [172]. Es hatten jedoch beide Theile Recht, der bejahende sowohl als der verneinende. Man konnte die Thyrse mit Epheu und Weinlaub schmücken, und doch konnten sie von den Künstlern nie so vorgestellt werden. Es gab bei den Alten mancherlei andere Gewohnheiten, welche die Kunst nicht dargestellt hat. So schmückte man mit schönen Bändern die Füsse als Wettrenner ausgezeichneter Pferde [173], und aus leicht zu errathenden Gründen würde man diesen Schmuck vergebens auf alten Denkmälern suchen.

Von vielen andern Gemmen der Pariser Sammlung, die offenbar dem sechzehnten Jahrhunderte angehören, aber von Mariette und andern für Werke alter Künstler gehalten worden, sind hier nur noch einige, als die merkwürdigsten von

ihnen, auszuzeichnen. Hierzu gehört ein schöner Carneol, vorstellend eine Weinlese, berühmt unter dem Namen des Siegels des Michel Angelo, eine treffliche Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts. Die erste, aber nur sehr kleine Abbildung dieses schönen Steines gab Baudelot[174], der eine ausführliche Beschreibung hinzufügte[175]; ihr folgten mehrere Abbildungen in verschiedenen Sammlungen[176]. Eine vollständige Erzählung der Schicksale und Besitzer dieses Steines hat Mariette geliefert[177]. Diese Reihe von Besitzern sowohl, als die unten zu erwähnende der Eigenthümer des Diomedes des vorgeblichen Dioskorides sind gleich unzuverlässig, aber vielleicht einzig in ihrer Art. Jene fängt mit Michel Angelo Buonarotti an, dessen Siegelstein dieser Carneol gewesen sein soll. Ein Goldschmidt aus Bologna, Augustin Tassi, soll ihn nach des grossen Malers Tode erhalten, und an die Gattin eines Verwalters der Medici verkauft haben, von deren Erben nachher Bagarris ihn für 800 Thaler erhandelte. Von M. du May, Bagarris Erbin, bekam ihn Lauthier der Vater, dessen Kinder ihn an Ludwig XIV. verkauften. In dieser Erzählung wird für ungegründet gehalten, dass der genannte Maler den Stein besessen habe, und diese Sage mag aus dem Vorgeben herrühren, letzterer habe vom Carneol zwei seiner weiblichen Gestalten, Judith mit ihrer Magd, entlehnt, da offenbar der Steinschneider den Maler benutzt hatte. Eben so erscheint verdächtig der Goldschmidt und der Verwalter, und sonderbar, obgleich nichts gegen die Wahrheit des Umstandes einzuwenden ist, dass nach Bagarris Ableben nicht der französische Hof, sondern Lauthier den Stein an sich brachte. Auf dieselbe Weise hatte Mariette sich in Hinsicht des oben schon erwähnten Carneols, vorstellend die vorgebliche Weihung eines Lupercus, geirrt, den er nicht allein für alt, sondern für ein Werk eines der grössten Künstler des Alterthums ansieht. Ueber das Alter und den Kunstwerth dieser Gemme urtheilte Mariette, der Kunstkenner, eben so unzureichend[178], als 150 Jahre früher über den Jaspis, auf dem Silenus getragen wird, Casaubonus, der Gelehrte. Dasselbe günstige Schicksal ward einem Heliotrop zu Theil, abbildend die Nacht, Mohn-

häupter austheilend [179], und durch Montfaucon mehrern andern vorzüglichen Steinen aus dem sechzehnten Jahrhunderte [180]. Nicht mehr der Wahrheit gemäss war seine Meinung, als er die Köpfe des Hector, der Andromache und des Astyanax auf einem Topas, der vormals dem Crozat, jetzt der Russisch Kaiserlichen Sammlung gehört, für eine alte Arbeit nahm [181]. Eben so irrig, wie er, urtheilten über den genannten Topas La Chau und Le Blond [182]. Den Kopf des Magas, Königs von Cyrene, mit der Beischrift seines Namens auf einem Amethyste aus der Sammlung des Duc d'Orleans, jetzt in der Kaiserlichen zu St. Petersburg, hielten letztere für ein altes Werk [183]. Allein die ganze Arbeit an diesem Kopfe sowohl, als an dem Brustbilde eines Jünglings mit der Fackel und der Beischrift *BA-ΘΥΛΛ* auf einem Hyacinthe aus derselben Sammlung [184], die nur von einer und derselben Hand herrühren kann, ist modern; die auf beiden ganz gleichen sehr mittelmässigen Buchstaben beweisen nur zu deutlich, dass es Arbeiten neuerer Zeit sind. Dass Visconti dieses Bildniss des Magas in seiner griechischen Iconographie aufgestellt hat [185], würde befremden, wären wir nicht genöthigt gewesen, so manche andere seiner Irrthümer ans Licht zu ziehen. Einen ähnlichen Fehler beging derselbe Alterthumsforscher, als er einen Carneol der farnesischen Sammlung zu Neapel, vorstellend den Sonnengott auf seinem vierspännigen Wagen, eine Fackel haltend, unten Erde und Meer in menschlicher Gestalt, im Felde der Name des Lorenzo de' Medici, für ein altes Werk hielt [186].

Jedoch nie ist die Verfälschung und die trugvolle Verfertigung von Gemmen und gerade von solchen, die man mit den Namen der Künstler versah, so weit getrieben worden, und so sehr an der Tagesordnung gewesen, als in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Stosch und der Patrizier Andreini zu Florenz gehörten zu denen, welche dergleichen Arbeiten am meisten begünstigten und zu Tage förderten. Durch seine genannte Schrift glaubte Stosch ihnen das Siegel der Aechtheit aufdrücken zu müssen. Damit es nicht auffiel, wenn so viele dieser schönen Gemmen blos von ihm zuerst genannt

oder auch nur von Florenz und Rom aus zum Vorschein kämen, wurden sie an verschiedene Orte gesandt, nach Livorno an den Juden Medina, der stets eine Anzahl Steine mit verfälschten Namensaufschriften vorgeblicher Steinschneider bei sich hatte [187], nach Paris an Sevin und Masson, auch an verschiedene Liebhaber in Holland und andern Ländern. Es ist leicht möglich, dass den wenigsten von denen, die Stosch und andere mit diesem Zutrauen mittelbar beehrten, der Ursprung dieser Steine bekannt war. Um aber allen Verdacht von sich abzuwenden, führt Stosch selbst bittre Klagen über den zu seiner Zeit vorherrschenden Betrug in Gemmen mit den Namen der Künstler [188]. Keiner der Steinschneider in Italien scheint dabei thätiger und geschickter gewesen zu sein, als Flavio Sirleti, der besser als irgend jemand mit der Demantspitze umzugehen wusste, und 1737 zu Rom starb. Auch werden Francesco Ghinghi, Felix Bernabé, Torricelli, Girolamo Rossi, Giovanni Costanzi, Anton Pichler, Lorenz Natter, Johann Pichler und Francesco Alfani als Verfertiger solcher Steine und Aufschriften genannt. Sie und andere der damaligen Künstler mögen sich dieser tadelswerthen Arbeit weniger, um andere zu hintergehen, unterzogen haben, als vielmehr dazu von gewinnsüchtigen Sammlern und Steinhändlern veranlasst worden sein. Viele konnten, um ihren Unterhalt zu erwerben, dergleichen Anträge nicht abweisen, wie Natter von sich gestand [189].

In dieselbe Zeit der Vorliebe für Gemmen mit den Namen der Künstler scheint auch ein erhaben geschnittener schöner Sardonyx von mehr als gewöhnlicher Grösse und von drei Schichten zu gehören, aus der Sammlung des Directors der churfürstlichen Malerakademie zu Dresden, Casanova. Man sieht auf diesem Camee ein nichts weniger, als in gutem Style erfundenes offenes Gebäude oder Gartenhaus, von leichter willkührlicher Bauart. Im zweiten Zimmer vom Eingange bemerkt man auf einem sehr niedrigen Fussgestelle eine nackte nur mit einem schmalen nichts verhüllenden Gewande versehene weibliche Bildsäule, vielleicht der Venus, die im Begriff ist, zwei Haarflechten zu ordnen. Eine Dienerin, welche eben ins Zim-

mer tritt, bringt ihr ein Gewand, indem eine zweite von der entgegengesetzten Seite ihr über etwas zu berichten scheint. Am Eingange des Gebäudes redet eine dritte weibliche Gestalt, gegen die Thüröffnung gekehrt, mit einem Jüngling, den das Pallium bekleidet, und welcher mit der rechten Hand auf eine Blätterschnur zeigt, die über der Thüre befestigt ist. Betrachtet man die weibliche Bildsäule, so wird man veranlasst, das kleine Gebäude für einen Tempel der Venus zu halten, obgleich ihre wohlbekleidete Bedienung, welche **Klotz** für die Grazien erklärte, damit nicht übereinzustimmen scheint. Auf dem unverhältnissmässig niedrigen Fussgestelle liest man den Namen *ΧΑΡΙΤΟΥ*, wodurch der Verfertiger der Bildsäule und zugleich der Künstler des Camee angezeigt werden soll. Wirft man den Blick auf den Jüngling, der auf die Blätterschnur zeigt, mit welchen Verliebte den Eingang der Wohnung der Mädchen, die sie liebten, zu schmücken pflegten, so wird man veranlasst zu glauben, dass dieses Haus die Wohnung schöner Mädchen sei, auf welche die Bildsäule, gleich einem Aushängeschilde, die Vorübergehenden aufmerksam machen sollte. Eine zuverlässige Erklärung oder Auseinandersetzung des hier Vorgestellten, lässt dieser Camee nicht zu. Er ward von einem geschickten, des Alterthums kundigen, Zeichner, wahrscheinlich von Casanova selbst, entworfen, wie die Figuren des Jünglings und die der drei Dienerinnen beweisen, von denen einige völlig von alten Denkmälern entlehnt zu sein scheinen. Auffallend ist der ganz verzeichnete schmale Leib der Bildsäule, der vielleicht daher rührt, dass auf dem Sardonyx sich eine ältere erhobene Arbeit aus christlicher, oder vielleicht eine neuere aus dem sechzehnten Jahrhunderte befand, und dass zu der nackten weiblichen Gestalt die weisse Schicht nicht gehörig zureichte. Der Name Charites hatte der des Steinschneiders sein sollen; dafür und für ächt hielten ihn **Klotz**, **Murr** und **Raspe**[190], und es ist zu verwundern, dass dieser nur einmal in Kupfer gestochene Camee[191], der mit Casanova's übrigen Gemmen in die Kaiserlich Russische Sammlung kam, eben so wie der Steinschneider Charites, des Ruhmes, den so manche

andere theils alte, theils neue Steine mit den in neuer Zeit hinzugefügten Namen ihrer vorgeblichen Verfasser erhalten hatten, nicht theilhaftig geworden ist.

Ich erwähne bei dieser Gelegenheit einen Camee von bedeutender Grösse, den der geschickte Steinschneider Tettelbach in Dresden in den Jahren 1786 und 1787 für den damaligen Gesandten der Kaiserin Catharina, Fürsten Beloselski, in einen abendländischen Onyx mit klarer Unterschicht, von 3 franz. Zollen 7½ Linien Breite, und 2 Zoll Höhe, nach einem flüchtigen Entwurfe Casanova's geschnitten. Man sieht darauf Oedipus sitzend vorgestellt; er ist fast nackt, nur mit einer Chlamys bekleidet, die von der linken Schulter herabfällt und sich über den rechten Schenkel zieht; in der rechten hält er einen Stab. Antigone in gebeugter Stellung nähert sich ihm und scheint ihrem Vater etwas zu sagen. Sie trägt ein dünnes flatterndes Gewand mit kurzen, zugeknöpften Aermeln. Hinter ihr liegt des Oedipus Schwert nebst dem Gehänge, und ein grosser Strohhut vor einem Tempel mit vier dorischen Säulen. Unter Oedipus befindet sich eine stehende Frau mit aufgehobenem linken Arme. Sie trägt ein Untergewand ohne Aermel, welches, so wie der einem Scheine, womit die Heiligen gebildet werden, ähnliche Kopfputz, der Tracht der russischen Landleute angehört. Auf dem Fels, der dem Oedipus zum Sitz dient, ist der Name *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* eingegraben. Drei Bäume, einer neben der zuletzt erwähnten Gestalt, einer zwischen Oedipus und Antigone, der dritte neben dem Tempel, stehen auf dem zweiten Grunde. Sämmtliche Gestalten sind schwer, weder schön, noch von glücklicher Erfindung.

Die Gemmen des Alterthums mit Aufschriften, von denen man so viele für Namen der Künstler gehalten hat, lassen sich in folgende Unterabtheilungen zusammenfassen, und gehören zu einer von ihnen. Sie enthalten entweder:

1. Den Namen der vorgestellten Sache; oder
2. Einen an das Vorgestellte gerichteten Zuruf; zuweilen
3. Den Namen dessen, der die Gemme in einem Tempel geweihet; am öftersten

4. Den Namen des Besitzers. Oder es sind
5. Inschriften, deren Bedeutung nicht zu bestimmen, die aber auf keine Weise für Namen der Künstler zu halten sind [191a].

Die Gemmen, welche mit den Namen der Künstler bezeichnet sind, eine Classe alter Denkmäler, welche seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so sehr gesucht wurden, können hier nicht als eine besondere Abtheilung aufgeführt werden, theils weil die Anzahl der ächten und nicht verfälschten so sehr klein ist; theils weil diejenigen, gegen deren Vorstellung und Namensaufschrift der Künstler sich nichts einwenden lässt, besonders sollen beschrieben werden.

## I. Gemmen mit den Namen des vorgestellten Gegenstandes.

So wie andere Denkmäler des Alterthums in Marmor, Erz und Thon, sind auch einige Gemmen mit den Namen des vorgestellten Gegenstandes versehen. Die Werke der frühesten griechischen Künstler waren stets mit solchen Aufschriften versehen. Gemalte Gefässe aus einer Zeit, die sich jenem entfernten Alterthume nähert, ferner die hetrurischen Käfer und Pateren tragen sehr oft die Namen ihrer Vorstellung, und es ist zu bedauern, dass man zum Besten unserer Kenntnisse diese Gewohnheit nicht länger fortgesetzt hat. Auch griechische und römische Gemmen erklärt zuweilen ihre Aufschrift. Zu jenen gehört, als eines der ältesten und merkwürdigsten Stücke,

1. Ein alter in Corcyra gefundener durchsichtiger und ungefärbter Glasfluss des Hrn. Ritters Bröndsted, auf dem man einen Fackelläufer mit der Aufschrift *ΣΛΙΔΛΠΜΛΛ* sieht, welchem der gelehrte Besitzer eine gründliche Erklärung beigefügt hat [192].

2. Auf einem Carneole von sehr mittelmässiger Arbeit, den Millin bekannt gemacht hat, und auf dem das Brustbild der Artemis Lochia geschnitten, bezeichnet die Beischrift sie als die Schutzgöttin der Gebährenden[193], wofür man dieses Brustbild, ohne die Aufschrift, nicht würde gehalten haben, und welches vielleicht ein Weihgeschenk sein mag, das man der Artemis Lochia in ihrem Tempel dargebracht hatte.

3. Den Namen der Priesterin der Vesta *NERVIRV*, wahrscheinlich *Neratia virgo vestalis*, trägt unter ihrem Brustbilde ein Camee der königlichen Sammlung in Paris von drei nur wenig und nicht schön gefärbten Schichten, der daher im Abdrucke deutlicher und besser ins Auge fällt als im Steine selbst. Fabretti hatte ihn zuerst bekannt gemacht[194], darauf wiederholte ihn Buonarroti[195] und zuletzt Millin[196].

4. Merkwürdig ist ein Carneol, auf dem von alter Hand ein Eros geschnitten, der den rechten Fuss auf einen Helm gesetzt hat und im Begriff ist, sich die Beinstiefeln anzulegen. Im Felde liest man die Aufschrift *APVC*, in welcher die Verwechselung des *H* mit *V* durch die Aussprache veranlasst worden war. Man hatte *APHC* schreiben wollen, und dadurch den, gleich dem Kriegsgott, sich rüstenden Gott der Liebe, oder den Genius des Mars bezeichnen wollen. Ich sah den Stein, noch ungefasst in den Händen eines Griechen, und nahm davon einen Abdruck. Die Aufschrift in vier Buchstaben war vollständig, obgleich der Carneol an der einen Seite ein wenig ausgesprungen war. Als ich geraume Zeit darauf den Stein wieder zu Gesicht bekam, hatte man ihn gerundet und gefasst, wodurch die beiden letzten Buchstaben verloren gegangen waren. Gori[197], Winkelmann[198] und Raspe[199] haben Gemmen mit ähnlichen Vorstellungen bekannt gemacht.

5. Zu den Gemmen, denen man eine Aufschrift beigefügt hat, durch welche man die Angabe der Vorstellung bezweckte, gehört ein trefflicher Carneol in der Kaiserlich Russischen Sammlung mit dem Brustbilde des Antinous als Harpokrates. Die Arbeit ist auf das schönste, mit einer unbeschreiblichen Zartheit beendigt, und der Ausdruck der Schwermuth in den

jugendlichen Zügen bewundernswerth. Die Haare sind in einem besondern, nur dieser Gemme eigenen Geschmacke, in schön gelegten nur wenig gekrümmten Locken mit Abwechselung und Leichtigkeit gearbeitet. An allen Brustbildern des Antinous in Marmor, die ich gesehen, auch an seiner colossalen Bildsäule im Pallaste Spada, sind die Haare auf eine ähnliche Weise gebildet. Im Felde des Steines befindet sich die um die Zeit des Orsini, wenn nicht, wie es wahrscheinlich, auf sein Verlangen ihm eingeschnittene Aufschrift *ΕΛΛΗΝ*[200]. Mit Unrecht hielten Stosch, Mariette, La Chau, Le Blond, Bracci und Millin auch diesen Namen Hellen für den Namen des Steinschneiders. War dem Stosch, der überall nach Namen der Künstler jagte, aber doch den Harpokrates auf dieser Gemme erkannte, sein Irrthum zu verzeihen, so muss man sich um so mehr wundern, dass unter den übrigen Schriftstellern La Chau und Le Blond so schief darüber urtheilten, indem sie gegen Stosch behaupten, man dürfe in der Vorstellung nicht den Harpokrates suchen[200a], weil er, sagen sie, mit keinem seiner Attribute — als ob die den Lippen genäherte Hand ihn nicht deutlich genug bezeichnete — sondern vielmehr mit solchen versehen sei, welche dieser Benennung entgegenstehen. Wenn aber auch jemand so dreist sein könnte, gegen den offenbaren Augenschein zu leugnen, dass auf unserer Gemme der Gott zu sehen sei[201]

*qui premit vocem, digitoque silentia suadet,*

so würde demungeachtet niemand behaupten dürfen, das hier gebildete Brustbild besitze Eigenheiten, welche der eben erwähnten Auslegung entgegenstehen, sein Mund sei geöffnet und sein Aeusseres sei das eines Redners: weil, wenn auch letzteres gegründet sein sollte, was aber nicht der Fall ist, das Bildniss dennoch dem Antinous zugeschrieben werden müsste, der hier vorgestellt sein könnte, in seinem Tempel Orakel ertheilend[202]. La Chau und Le Blond urtheilten noch ferner falsch, indem sie, wie Bracci, der aber richtig die Vorstellung auf den Antinous als Harpokrates deutete, wie Millin und Visconti, in der Aufschrift den Namen des Künstlers Hellen zu lesen glaub-

ten. Dieses aber kann er nicht sein, weil sich kein Beispiel auffinden lässt, aus dem sich ergebe, dass die Griechen sich der Namen ihrer ältesten Heroen als Eigennamen weiter fort bedient hätten. Am allerwenigsten würde man einen Namen dieser Art auf einem Denkmale aus dem Zeitalter des Hadrianus erwarten können [203]. Wahrscheinlicher, als die eben geprüfte Meinung, ist die, Orsini, oder derjenige, welcher die Buchstaben der Gemme hatte beifügen lassen, habe bezweckt, dass die Inschrift, indem sie den Namen Harpokrates, den das Bild ausspricht, hinweglässt, als « Harpokrates der Grieche » oder « der Hellenische Harpokrates » [204] aufgefasst werde, wo dann Ἕλλην eben so viel bedeutet als Ἑλληνικός. Diese vorzügliche Gemme besitzt die kleine Unvollkommenheit, dass die Brust, vom Schlüsselbeine an gerechnet, etwas zu schmal ist. Das Kupfer, das Picart davon gegeben, ist weit getreuer, als das des St. Aubin unter den Gemmen des Duc d'Orleans, welches sehr leer und flüchtig gearbeitet ist. Uebrigens ist unser Brustbild nicht das des alten Harpokrates Aegyptens, sondern bildet den neuen; denn nur dieser war Gott der Verschwiegenheit geworden [205]. Mit Unrecht tadelt jemand das, was Winkelmann von der Bildung des Untertheils an den Köpfen des Antinous bemerkt; er urtheilt bei dieser Gelegenheit ungerecht und falsch über den Verfasser der Geschichte der Kunst. Statt uns aber ein noch zuverlässigeres Wiedererkennungszeichen zu geben, als das Winkelmannische, liefert er ein völlig unbrauchbares [206]. Denn an allen Bildsäulen der Athleten musste die Brust hoch gebildet sein, folglich war sie kein Vorrecht, das ausschliesslich denen des Antinous eigen sein konnte. Was das oben bemerkte unstatthafte Urtheil über Winkelmann betrifft, so hat sich Visconti ein ähnliches, eben so falsches, über den genannten Gelehrten zu fällen erlaubt [207]. Unbefangene, welche die Menge der blos in dieser Abhandlung gerügten Irrthümer Visconti's erwogen, mögen entscheiden, ob er zu solchen Aeusserungen berechtigt war.

Hadrianus setzte seinen Liebling nach dessen Tode unter die Götter, es wurden ihm zu Ehren gemalte Bildnisse und un-

zählige Bildsäulen im ganzen römischen Reiche gesetzt, Städte, die seinen Namen führten, gebaut und Tempel errichtet, in denen Oberpriester den Dienst verrichteten[207 a], Antinous ertheilte Orakelsprüche, Feste und Mysterien wurden ihm zu Ehren angeordnet, die jährlich zu Mantinea und wahrscheinlich auch an andern Orten gehalten wurden, und feierliche Wettspiele gehalten, die sich Jahrhunderte lang fort erhielten[208].

Merkwürdig für die Verehrung des Antinous ist eine im Jahre 1816 in der Gegend von Cività Lavinia gefundene Inschrift, enthaltend die Gesetze und Vorschriften eines Vereins, der sich *Collegium cultorum Dianae et Antinoi* nannte, und im Tempel des Antinous, wahrscheinlich zu Lanuvium, seinen Sitz hatte. Diese Gesellschaft ward im 17 Jahre der Herrschaft des Hadrianus, im 133 Jahre unserer Zeitrechnung gegründet, vier Jahre nach des Antinous im 129 derselben Zeitrechnung erfolgten Ableben, als Consul war P. Mummius Sisenna, und zum drittenmal Dictator des Municipiums L. Caesennius Rufus. Bei dieser Gründung schenkte L. Caesennius Rufus dem Collegium 1500 Sesterze. Zur innern Einrichtung und zu den Gesetzen der Gesellschaft gehörte, dass man die Versammlung stets mit dem Gebete anfing: *Felix salutareque sit Imperatori Caesari Traiano Hadriano Augusto Augusto, totiusque domus Augustae, dominis nostris collegioque nostro.* Bei der Aufnahme zahlte man 100 Sesterze und gab eine Amphore guten Wein, überdies aber auch jeden Monat eine Amphore Wein. Unerlässliche Pflicht war es, einmal monatlich im Collegium zu erscheinen. Diejenigen Mitglieder aber, die ihren Beitrag zu wohlthätigen Zwecken abgeben wollten, konnten sich monatlich nur einmal im Collegium einfinden. Hatte dieses jemand zu thun versäumt, so besorgte das Collegium seine Beerdigung nicht. In eine geringere Abtheilung dieser Gesellschaft wurden auch Unfreie aufgenommen: diese hatten nichts zu entrichten, nur im Falle ihrer Freilassung waren sie zu monatlicher Entrichtung einer Amphore Wein verbunden. Das Collegium gab den Mitgliedern feierliche Mahlzeiten an den Geburtstagen des Antinous, der Diana, am Stiftungstage der Gesellschaft, *V. K.*

*DEC. NATALI. ANTINOI. IDIB. AUG. NATALI. DIANAE. ET. COLLEGII.*, und an den Geburtstagen der Eltern und Verwandten der Gründer. Jeder erhielt bei diesen Mahlzeiten eine Amphore guten Wein, weisses Brod, vier Sardae, und warmes Getränk. Der Quinquennalis bekleidete eines der ersten Ehrenämter im Collegium, er und die *albi facti* hatten die Aufsicht über die Mahlzeiten, welche an den genannten Geburtstagen den Mitgliedern des Collegiums gegeben wurden, so wie über die Vertheilung des Oels in den Bädern. Zu jeder Feier der erwähnten Tage waren 400 Sesterze bestimmt. Ausser der Verehrung des Andenkens des Antinous und der Diana, und der Sorge für die verordneten Gastmähler lag den Vorstehern dieses Vereins vornehmlich ob, für die Beerdigung aller derer zu sorgen, welche innerhalb 20 Milien vom Municipium gestorben waren, und zu diesem Behufe jedesmal drei Abgeordnete zu senden. Für die Bestattung jedes Mitgliedes der Gesellschaft waren 400 Sesterze angewiesen. Selbstmörder wurden vom Collegium nicht zur Erde bestattet [209]. — Hierbei wird man an die zahlreichen Verbrüderungen erinnert, welche noch jetzt in Italien bestehen und denselben Zweck haben.

Dass ein dem zu Lanuvium ähnliches Collegium vormals zu Neapel vorhanden war, beweisen die zu Rom im Jahre 1701 entdeckten Aufschriften, die einen römischen Ritter P. Suffenas erwähnen, der Mitglied mehrerer Verbrüderungen war, unter andern einer zu Neapel, welche sich die der Antinoiden nannte und einer zweiten der Eunostiden: *P. SVFENATI. EQVITI. ROMANO. LVPERCO. LAVRENTI. LAVINATI. FRETRIACO. NEAPOLI. ANTINOITON. ET. EVNOSTIDON. DECVRIONI* [210]

6. Auf einem kleinen Carneol des Leonardo Agostini, der hernach mit vielen andern dieses geschmackvollen Kenners in die grossherzogliche Sammlung zu Florenz kam, ist ein mit Lorbern und mit der Hauptbinde, deren Enden herabhängen, geschmückter Kopf seitwärts gebildet. Hinter ihm ist mit äusserst kleinen Buchstaben die Aufschrift *ΑΛΛΙΟΝ* gegraben, die man Allion las [211]. Agostini, Maffei und Gori hielten das vor-

gestellte Brustbild für einen Athleten; Stosch und Bracci erklärten es für den Apollo; Winkelmann[212], dem auch Raspe beizustimmen schien[213], für den Herakles. Man findet in diesem Köpfchen einen Ausdruck von Kraft, der einige der genannten Herausgeber veranlassen mochte, in demselben einen zu seiner Zeit berühmten Athleten zu sehen. Der Lorbeerkranz und die Hauptbinde mit ihren als wesentlichen Schmuck vom Künstler dargestellten Enden schien diese Meinung zu unterstützen, da der Kopf mit Herakles keine Aehnlichkeit besitzt. Nach dieser letztern Benennung konnte die Aufschrift uns den Namen des Athleten aufbehalten haben, weil kein Künstler des Alterthums es der Mühe werth gehalten haben würde, seinen Namen auf eine zwar nicht übel gearbeitete, aber doch immer unbedeutende kleine Arbeit zu setzen. Allein die Inschrift auf diesem Carneol kann eben so wenig der Name des Künstlers, als der irgend eines Athleten sein, und ist so, wie sie bis jetzt gelesen worden, als Allion, nie ein Eigenname gewesen. Nach meinem Dafürhalten stellt dieser Kopf den Apollo vor, wie Stosch, Lippert und Raspe glaubten, und, obgleich ein gewisser Ausdruck von Kraft darinnen liegt, so ist er doch nicht so vorherrschend, dass der Kopf dieser Gottheit nicht zukommen könnte. Ich bin ferner der Meinung, dass die einzige Art, wie diese sehr kleine Schrift *ΔΑΛΙΟΝ*, im Falle sie wirklich alt und ächt ist, gelesen werden kann, *ΔΑΛΙΟΝ* ist, das ist « den Gott von Delos », oder « den delischen Gott », wobei man verstehen muss, « sehet ihr hier » oder, « verehre ich »; ein auf griechischen Münzen sehr gewöhnliches Verfahren, von ähnlichen kurzen Sätzen blos den Hauptgegenstand im Accusativ zu schreiben. Auf diesem Carneol erschien der falsch gelesene Name Allion zuerst, und von ihm aus ward er auf mehrere andere künftig zu erwähnende Gemmen von gewinnsüchtigen oder irre geleiteten Steinschneidern übergetragen.

Vier Silbermünzen, welche Hr. de Bosset bekannt gemacht hat, von denen die eine *ΔΑΛ* zur Aufschrift hat, die drei andern aber ohne Aufschrift sind, hat ihr Herausgeber irrig der Stadt Delphi beigelegt[214], denn man hat ja niemals Dalphi

gesagt. Sie gehören nach Delos; denn die Aufschrift der einen Münze beweist unwidersprechlich, dass nur diese Insel ihr Geburtsort sein kann. Delos und Delphi mussten, als Hauptorte des Apollodienstes, mit einander in genauer Verbindung stehen; daher ist es nicht auffallend, dass Münzen der genannten Insel zu Delphi gefunden werden, und hier kann der Fundort, dessen Kenntniss in vielen Fällen sehr gute Dienste leistet, nichts für das Vaterland der Münze beweisen. Eine dieser völlig ähnliche Münze, mit der Aufschrift *ΔΕΛ*, in den Sammlungen der Hrn. Payne Knight[215] und Leake[216], welche, so wie die drei andern, Hr. Dodwell Delphi beilegt[217], gehören sämmtlich der Stadt Delos an, und befinden sich jetzt im britischen Museum[218]. Dass die Münzen von Delos die Aufschrift bald in ionischer, bald in dorischer Mundart tragen, (in der letzten wird diese Insel in den Gesängen des Pindaros erwähnt)[219] haben sie mit denen von Melos, Thasos, Mesembria, Methymna und andern gemein.

Ein Amethyst, vormals in der Sammlung des Smeth, trägt die Aufschrift *ΔΑΛΙΩΝ*. Hemsterhuis sieht darauf eine Vorstellung aus der Geschichte der Königin Damarete[220], eine Auslegung, die man, aus vielen Gründen, nicht wahrscheinlich finden wird. Dass die Arbeit nicht alt sein kann, folgt schon aus der Erfindung des Bildwerkes. Man sieht nämlich, wenn man zum Verständniss das Kupfer oder einen Abdruck zur Hand nimmt, auf dieser Gemme eine halbbekleidete Gestalt, die mit der linken Hand ein Meerpferd am Zügel hält, den rechten Fuss auf einen Delphin setzt, und auf einem andern Delphin sitzt. Durch diese Anordnung ward der Raum zu enge. Sollte das Pferd ein Meerpferd sein, und ihm die dickere Windung mit dem Schweife angehören, wie es die Absicht des Künstlers gewesen zu sein scheint, so ermangelt das Pferd gänzlich des Leibes, und deswegen hielt es Hemsterhuis für kein Meerpferd[221]. Nimmt man die letztere Meinung an, so bleibt dem Pferde zwischen den Windungen und Schweifen der beiden Delphine durchaus kein Raum. Zudem wird es überflüssig und unnöthig, weil die weibliche Gestalt nicht darauf

sitzt. Die Zeichnung ist ferner auch dadurch fehlerhaft, dass weder des Pferdes Hintertheil zu sehen noch es dem Beschauenden deutlich wird, auf was für Art die beiden Delphine zu den zwei Windungen gehören können. Gewiss ein sehr grosser Fehler in der ganz misslungenen Erfindung, die kein alter Künstler würde haben begehen können. Was die Aufschrift betrifft, so ist es möglich, dass jemand, der das Unstatthafte des vorgeblichen Namens Allion bemerkt hatte, es besser zu machen vermeinte, wenn er den Steinschneider sich *ΑΛΛΙΩΝ* nennen liess. Das auf den Stein gegrabene Wort, das schon an sich nur zu sehr verdächtig und bisher für den Namen des Steinschneiders gehalten worden ist [222], verdient ohne Bedenken für unächt angesehen zu werden, und das Ganze ist offenbar eine neue Arbeit.

7. Besondere Beachtung wegen der Beifügung der Namen mehrerer Gegenstände verdient der sehr bekannte in vielen Schriften erwähnte und abgebildete Sapphir, jetzt dem Marchese Rinuccini gehörig, der 53 Karat wiegen und von der schönsten Farbe sein soll. Auf dieser Gemme sieht man eine Jagd des Kaisers Constantius vorgestellt, mit dem Namen des Kaisers *CONSTANTIVS AVG*, der im Vorgrunde liegenden weiblichen die Stadt Käsarea in Kappadocien bedeutenden Gestalt, *KECAPIA KAΠΠΑΔΟΚΙΑC*, und des Ebers, der *ΞΙΦΙΑC* hier genannt wird [223]. Der Kaiser Constantius, im Reiten, im Gebrauche des Wurfspiesses und Bogens, so wie auch der Waffen des Kriegers zu Fuss sehr geübt [224], ist hier gebildet, den Eber mit eigener Hand tödtend. Denn die Kaiser suchten hierinnen zu glänzen, und sahen es sehr gerne, wenn ihre Geschicklichkeit im Tödten wilder Thiere durch Werke der Plastik und Malerei zu öffentlicher Kunde kamen [225]. Der Name Xiphias war die einzige Schwierigkeit, welche zu verschiedenen Meinungen Veranlassung gab. Peiresc meinte in einem Brief an Cornoro von 1600, es sei unter diesem Worte ein Meerungeheuer zu verstehen, dessen aus Polybius Strabo gedacht habe [226]. Lami [227], Amaduzzi [228] und Oberlin [229] glaubten, Xiphias sei der Name des Steinschneiders; Tanini,

es könne dieses Wort den Namen einer Waldung um Caesarea anzeigen [230]. Rinuccini aber war der erste, der in drei Abhandlungen, die er in der Akademie della Crusca vorlas, Xiphias richtig für den Namen des Ebers hielt [231]. Millin hat über diese Gemme und über eine der Aufschriften in der Mosaik von Palestrina, welche er auf seiner Reise in der wirklichen Grösse hatte zeichnen lassen, sehr gute Bemerkungen mitgetheilt. [232]

Der auf dem Sapphir vorgestellte Gegenstand giebt Veranlassung, hier eines Carneols der Pariser Sammlung zu gedenken, auf dem gleichfalls die Jagd eines römischen Kaisers gebildet ist. Es ist darauf zu sehen ein Reiter, der im Begriff ist, einen Löwen zu erlegen. Quer über das Feld des Steines läuft die mit nicht zierlichen Buchstaben gegrabene Aufschrift *CRANIANI*, welche einigen, wie Mariette, Veranlassung gab, zu vermuthen, die Schrift könne fehlerhaft gegraben sein für *TRAIANI*, und den Jäger für den Kaiser Traianus zu halten. Mariette ging noch weiter, indem er behauptete, die griechische, obgleich mit römischen Buchstaben geschnittene, Inschrift enthalte den Namen des griechischen Künstlers [233]. Eben so wenig als Mariette hatte Visconti für sich, als er vermuthete, es stehe vielleicht *CRANIANI* für *GRANIANI*, und Granianus sei der Besitzer des Steines gewesen [234].

8. Der Name einer Bärin, Irene, *ΕΙΡΗΝΗ*, ist neben ihr auf einem Carneol oder Heliotrop zu lesen, der aus der Sammlung des Agostini [235] in die grossherzogliche nach Florenz [236] kam. Neben ihr ist Marcellus vorgestellt, der sich mit ihr zu Antiochia öffentlich hatte sehen lassen.

9. *ΧΡΥCΙC* und *ΑΓΡΑ* sind die Namen zweier Hunde auf einer Hasenjagd, die einem Carneol eingeschnitten ist, der vormals dem Sammler Sabbatini gehörte [237].

10. Pferde waren bei den Alten von Ehrenbeweisen nicht ausgeschlossen. Der König Theodorich sagt: *Sudores bellicos civica corona testatur. Expectant — etiam equos praemia sua* [238]. Die *ΑΓΡΑ*, welche zu Olympia im Wettlaufe gesiegt hatte, wurde von Phidolas, ihrem Herrn, mit Erlaubniss der Eleer

durch Errichtung ihrer Bildsäule geehrt [239], eine Auszeichnung, welche Kleosthenes wegen des Sieges, den er eben daselbst davon getragen hatte, seinen vier Pferden *ΦΟΙΝΙΞ*, *ΚΟΡΑΞ*, *ΚΝΑΚΙΑΣ* und *ΣΑΜΟΣ* ertheilte [240]. Den ersten Freier der Hippodamia, Marmax, hatte Oenomaus getödtet, und dessen Pferde, *ΠΑΡΘΕΝΙΑ* und *ΕΡΙΦΑ* gleichfalls tödten und neben ihrem Herrn begraben lassen [241]. Einer der Kriegsgefährten des Herakles gegen Augeas, Dameon, erhielt zugleich mit dem Pferde, das mit ihm in der Schlacht geblieben, ein gemeinschaftliches Grabmal [242], und eben so dankbar war Damis gegen sein Pferd *ΜΕΝΕΛΑΙΟΣ*, das in der Schlacht umgekommen war, durch Errichtung seines Denkmals [243]. Alte Inschriften mit Namen und Vaterland sehr vieler Pferde, welche in den Spielen gesiegt hatten, beweisen, wie sehr sie geachtet wurden. Eine dieser Aufschriften hatte Spon zu Florenz abgeschrieben; sie war nicht vollständig und späterhin hatte Spon in Italien dazu gehörige Bruchstücke gefunden. Bei jedem Pferde ist bemerkt, wie vielmal es gesiegt hat. Von einigen und siebzig hatten drei dreissigmal gesiegt, und, was eben so merkwürdig ist, unter den genannten Pferden waren 52 aus Africa gebürtig [244]. Der Name eines Pferdes *ΙΛΑΡΟC*, *Hilarus*, das eine Palme im Maule hat, als Zeichen des Sieges, findet sich auf einem Jaspis; *NORICVS* ist auf einem Prase der Name eines Pferdes vor einer Säule, an welcher sich drei Palmen, Zeichen von eben so viel Siegen, befinden, beide aus der Sammlung des Capello [245], jetzt in der kurfürstlichen zu Cassel. Dass die Vorliebe für die Spiele der Rennbahn, und daher auch für die Pferde, sich aus den frühsten Zeiten der Griechen bis auf die spätern unter den Römern und Byzantinern forterhalten hatte, beweisen die vielen Contorniaten, welche sich auf diese Spiele beziehen und voll des Lobes der Wettrenner und durch Geschwindigkeit ausgezeichneter Pferde sind. Unter andern sieht man auf einem Contorniat des Honorius den Eugenius, einen der Sieger aus der Rennbahn, auf seinem Wagen stehend, der mit vier Pferden bespannt ist, deren beigeschriebene Namen lauten: ***SPECIOSVS***, ***DIGNVS***,

*ACHILLES*, *DESIDEREVS*[246]. Bemerkenswerth ist, dass der Name eines der Pferde auf dem unten zu erwähnenden vortrefflichen goldenen Ringe, *AMOR*, sich auch auf einem der spätern Contorniaten wiederfindet[247]. Auch auf römischen Inschriften findet man die Namen der Pferde genannt, welche auf der Rennbahn gesiegt hatten, und auf einer derselben lesen wir die Namen *AQVILO* und *HIRPINVS*[248]. Auf diesem und ähnlichen Denkmälern sind die Namen der Pferde bald mit denen ihrer Herren gleichlautend, bald beziehen sie sich auf der Wettrenner Farbe.

## 2. Gemmen, die mit den Namen ihrer Besitzer versehen sind.

So wie sich unter den Gemmen, die mit den Namen des vorgestellten Gegenstandes versehen sind, einige befanden, deren Namen zugleich auch den Besitzer anzeigen konnten: eben so gehören von den Steinen, deren Namen die der Besitzer sind, die meisten, welche Köpfe darstellen, und einige, auf denen man ganze Figuren sieht, zugleich zu den Steinen, welche die Benennung der vorgestellten Sache tragen. Uebrigens machen die Steine mit den Namensaufschriften ihrer Besitzer die Mehrzahl unter den mit Buchstaben versehenen Ringsteinen aus. Zum Besiegeln waren sämmtliche Steine mit den Namen der Eigner bestimmt. Dies ist der Grund, warum die Cameen der Alten nie mit Namensaufschriften versehen sind; denn zwei oder drei vorhandene Werke mit den Namen ihrer Künstler dürfen nicht als Ausnahmen angeführt werden, weil Cameen nur zum Schmuck, nicht aber zum täglichen Hausgebrauch, wie die Siegelsteine, dienten. Daher rührt es, dass unter den schönsten tiefgeschnittenen Gemmen sich keine einzige findet und finden kann, die mit dem Namen ihres Besitzers bezeichnet wäre.

Die Namensaufschriften der Besitzer unterscheiden sich von der äusserst geringen Anzahl der Künstlernamen durch die mehr

bemerkbare Grösse der Buchstaben. Sollte der Name den Besitzer anzeigen, so war er eine der Hauptsachen des Siegels, und musste sogleich ins Auge fallen. Sollte er aber den Künstler anzeigen, so war er nur für den Suchenden da. Eben so haben die Gemälde neuer Zeit die Namen der Maler an einem wenig bemerkbaren Orte, sehr oft aber, wie die Gemmen, keinen. Hier ist bei dieser Gelegenheit einer besondern Abtheilung von Gemmen zu gedenken, welche in gewisser Hinsicht den Eigner, obschon ohne dessen Namen, anzeigen. Dazu können gezählt werden zwei Glasflüsse aus alter Zeit, die aus der Cumberlandischen, nachher Townleyschen, Sammlung solcher Glasgemmen in das britische Museum kamen. Auf dem einen sieht man einen Schuh, auf dem andern zwei sehr sauber und genau dargestellt. Höchst wahrscheinlich sind es Siegel derer, die sich mit der Verfertigung dieses Theiles des Anzugs beschäftigten. Die ersten der hier folgenden Gemmen sind solche, deren Aufschriften aus Unkunde für Namen der Steinschneider angesehen wurden. Zu diesen gehört:

Ein Carneol mit einem sauber geschnittenen Frauenkopfe, deren Haaraufsatz dem zu Hadrian's Zeiten üblichen ähnlich ist. Im Felde steht der mit grossen Buchstaben gegrabene Name *ANTIOXIC*, der Name der Eigenthümerin, wahrscheinlich neben ihrem Bildnisse [249]. Bracci fand auf diesem Steine, auffallend genug, den Namen Antiochus, den er für einen Steinschneider hält [250]. Auf einem Carneol, in den ein aufwärts blickender Eros geschnitten, mit einer Fackel im Felde, über welcher ein Schmetterling schwebt, liest man den Namen des Besitzers, Antiochus [251].

Schöner, als diese Art Steine gewöhnlich ist, ist ein Carneol der vormaligen barberinischen Sammlung, auf dem man das Brustbild der Minerva von guter, alter Arbeit sieht. Die Aufschrift auf der einen Seite des Feldes, *ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ ΛΙΘΟ*, ist in grossen, zum Brustbilde unverhältnissmässigen Buchstaben geschnitten [252]. Canini, Baudelot, und Gronov hielten den Kopf für das Bildniss der Aspasia. Stosch, Bracci, Millin, Visconti und viele andere glaubten in der Auf-

schrift den Namen des Steinschneiders zu finden. Aber ich wundere mich, dass den zwei zuletzt genannten die saubere Arbeit an diesem Kopfe der Athene und die Grösse und Schwere der Buchstaben nicht unvereinbar geschienen. Auch ist es befremdend, dass Visconti die Umschrift und den Pallaskopf einer und derselben Hand zuschreibt[253]. Hier ist an keinen Namen des Künstlers zu denken; eher ist es möglich, wenn die Buchstaben ächt wären, dass ein Steinschneider in späterer Zeit, Apollodotus genannt, den Stein besessen, und um sich dessen zum Siegeln zu bedienen seinen Namen darauf gesetzt habe, mit grösserer Schrift, als es zu diesem Behufe, da der Name ins Auge fallen sollte, gewöhnlich war. Mariette hatte also in gewisser Hinsicht Recht zu bemerken, es sei gewiss, dass dieser Carneol den Namen des Steinschneiders enthalte[254]; nur hätte er hinzusetzen müssen, nicht den des Künstlers des Pallaskopfes, sondern vielleicht den eines spätern Siegelsteinschneiders. Um mehr über diesen Stein bemerken zu können, wäre es nöthig ihn selbst zu sehen.

Den Namen Diphilus, des Besitzers eines sorgfältig und zart geschnittenen Amethystes der farnesischen, jetzt Königlichen Sammlung zu Neapel, vorstellend ein schönes Gefäss mit zwei Griffen, von denen aber nur einer sichtbar, auf dem Bauche eine Sphynx und zwei Masken nebst dem Namen *DIPHILI*, mit zwei Aehren, die unten, auf jeder Seite dieses Gefässes eine, wie aus der Erde gewachsen erscheinen, haben Stosch, Gori und Winkelmann[255], eben so wie Millin[256] irrig für den Namen des Steinschneiders gehalten. Die letztern beide wollen an der Aechtheit der Aufschrift zweifeln, weil der griechische Name mit lateinischen Buchstaben eingegraben, da sogar römische Künstler, sagen sie, die ihrigen auf Gemmen mittelst griechischer Schrift gezeichnet hätten. Ich habe zu Neapel diesen Amethyst mehrmals genau betrachtet, und jeden Zweifel nichtig befunden. Auch möchten wohl die meisten Arbeiten römischer Künstler, die sie meinen, wenn nicht alle, neue verfälschte Arbeiten sein.

Ein Gladiator, der die Rudis erhalten, auf einem Glasflusse

mit angefressener Oberfläche, dessen Eigenthümer unbekannt ist, hat neben sich die Aufschrift in groben und plumpen Buchstaben *CAEKAS*, welche *CAECAS* zu lesen sind, Stosch und Bracci[257] aber dreist genug für den Namen des Künstlers halten. Besser thaten Lippert und Raspe, welche sich gar nicht über ihre Bedeutung erklärten. Der Name bedeutet hier den Besitzer, der vielleicht selbst auf dem Steine vorgestellt war. Visconti behauptet, diese Aufschrift müsse *KASCAE* gelesen werden[258]; aber die Art, wie das Wort auf dem Glasflusse abgetheilt ist, widerspricht dieser grundlosen Meinung. Da man so viele der hier erwähnten Namen, die offenbar den Besitzern angehören, für Namen der Künstler halten konnte, warum rechnete man nicht noch viel mehrere andere Namen der Eigner auf alten Gemmen zu denen der Steinschneider?

Auf einem schildförmig geschliffenen, jetzt dem Duc von Marlborough gehörigen Sarde, auf dem ein Faun in Nachdenken bezeichnender Stellung, mit dem abgekürzten Namen des Besitzers *NICOMAC*, Nicomachus, der nicht vom Künstler, sondern von einem andern, wie es nur zu offenbar, späterhin schief und krumm eingegraben wurde, fanden Stosch, Winkelmann, Lippert, Bracci, der Herausgeber der Gemmen des Duc von Marlborough, Raspe, Millin und Visconti[259] den Namen des Steinschneiders. Es gehört aber gewaltig viel Befangenheit dazu und grosse Unkenntniss der Sache, um hier gegen den offenbaren Augenschein so etwas zu behaupten. Winkelmann beging einen noch ärgern Fehler, indem er statt Nicomachus Nisonas oder Niconas, Worte, die niemals für Namen gegolten haben, und die höchstens nur in verdorbenen Handschriften angetroffen werden[260], lesen wollte, worin Bracci ihm beistimmte. Eine neue Wiederholung desselben Gegenstandes mit derselben Aufschrift befindet sich in der Sammlung des Königs der Niederlande[261].

Neptun sitzend in einem von zwei Pferden gezogenen Wagen, ein Aquamarin der Ludovisischen Sammlung, welcher den mit grossen Buchstaben gegrabenen Namen *KY·INTΛA*

trägt, den man Quintillus liest. Auch dieser Name, in welchem Stosch, Bracci, Raspe, Millin und Visconti [262] den Steinschneider entdecken, gehört vielmehr dem Besitzer des Steines an, vorausgesetzt dass er, wie der Abdruck zu beweisen scheint, ächt ist. Ein Granat des Lord Greville, auf dem Hermes den Fuss auf das Vordertheil eines Schiffes setzend geschnitten, trägt denselben von jenem Steine betrügerisch entlehnten Namen [263].

Eben so wenig darf man auf einem Sardonyx des Lord Clanbrasil, darstellend ein weibliches Brustbild, den Namen *PRISCVS* mit Raspe für den des Steinschneiders [264], und nicht für den des Besitzers halten.

Dasselbe gilt für einen rothen Jaspis, vorstellend den Berg Argäus, auf dessen Gipfel ein Adler erscheint, einen Kranz im Schnabel haltend, auf den Seiten ein Stern und ein halber Mond. Im Abschnitte *ΠΥΛΑΔΟΥ*, ein Wort, über dessen Bedeutung Venuti nicht zu entscheiden wagte [265].

Auf einem Heliotrop vormals in der Sammlung Beauvilliers, ist ein Eber vorgestellt, der von einem Hunde angefallen wird. Die Unterschrift in grossen Buchstaben nennt den Besitzer des Steines *ΓΑΥΡΑΝΟCΑΝΙΚΗΤΟΥ*, durch welchen aber Bracci in der Sucht, überall Künstlernamen zu finden, seine Sammlung mit dem Steinschneider Gauranus des Aniketus Sohn bereicherte. Millin und Visconti missgönnten ihm diesen Zuwachs nicht, und auch sie trugen ihn treulich in ihre Künstlerverzeichnisse ein [266]. Der Name Gauranus gehört zwar wahrscheinlich dem Besitzer an, er kann aber auch der des Hundes, und der zweite seines Vaters sein, in welchem Falle diese Gemme in die erste Abtheilung gehören würde, nehmlich zu den Gemmen, welche mit den Namen der vorgestellten Sache bezeichnet sind. Bracci setzt seinen Steinschneider Gauranus, richtiger hätte er sich ausgedrückt, die Arbeit des Heliotrop in die Zeit des Septimius Severus. Allein der Stein mag vielleicht in noch spätern Zeiten gearbeitet sein.

Lessing besass eine Gemme, auf der ein rückwärts sehender Adler gegraben, der in der einen Klaue einen Speer hält,

auf dessen Spitze sich eine Schnecke angespiesst befindet. Neben dem Adler steht auf einem Fussgestelle ein Kranich, dessen Kralle auf einem aufgerichteten Säbel gestützt ist. Im Felde ein Stern. An den Enden des Feldes, an der einen Seite ein Baum, an der andern auf einem Gestelle ein Gefäss; im Abschnitte der Name *ΑΝΤΗΡΟΣ*[267]. Lessing, Gori, Passeri und Raspe haben Kupferstiche von diesem Steine geliefert. Die Unterschrift hielt Lessing für den Namen des Steinschneiders[268]. Aber es ist offenbar der Name des Besitzers, wahrscheinlich eines Freigelassenen. Denn dass in diesem Stande der Name Eros sehr üblich war, lehrt uns eine Menge alter Marmoraufschriften[269]. Hätte Lessing den dritten Band seiner antiquarischen Briefe herausgeben können, so würde er vielleicht, da man aus seinen Entwürfen bemerkt, dass er über die Bedeutung der Aufschrift noch nicht völlig entschieden hatte, in Hinsicht der letztern anderer Meinung gewesen sein. Auf Lessings Steine steht *ΑΝΤΗΡΟC* für *ΑΝΤΕΡΩC*, durch Verwechselung des *E* mit *H* und des *Ω* mit *O*[270].

Die Erklärung, die man von Lessings Steine und dessen Aufschrift zu geben versucht hat[271], ist völlig unbrauchbar. Wäre es erlaubt so mit den alten Denkmälern zu verfahren, so würde nichts weiter verborgen sein und sich alles erklären lassen. Allein dahin kann die Alterthumswissenschaft nie gelangen. Viele der vorhandenen Siegelsteine mögen oft von gemeinen und unwissenden Leuten bestellt worden sein, die sich sonderbare Vorstellungen von den von ihnen gewählten Sinnbildern machten, die oft Einfälle des Eigensinns sind, deren Enträthselung gleichfalls unmöglich ist[272]. Man erinnere sich hier der vielerlei Sinnbilder auf den Siegeln der von der herakleischen Inschrift genannten obrigkeitlichen Männer[273].

Einer der Bildner des Alterthums, vielleicht Prometheus, der eben die Hälfte eines Menschen zu bilden vollendet hat, ist auf einem Sarde vorgestellt. Im Felde des Steines liest man den Namen des Besitzers *EROS*[274].

Eines andern alten Steinschneiders Namen glaubte Lessing in der abgekürzten Aufschrift eines Chalcedons *E* und *P*, die

auf dem Körper eines wüthenden Stiers gegraben ist, zu finden [275], die vielleicht die Anfangsbuchstaben des Namens Eros sind. Ob die Arbeit alt ist, ist unentschieden, aber gewiss, dass hier an den Namen des Künstlers nicht zu denken ist. Die Kaiserliche Russische Sammlung besitzt denselben Gegenstand mit denselben Buchstaben auf einem sehr schönen Carneol. Zuverlässiger ist die Vorstellung des Siegels eines Athleten Eros, der in den Spielen gesiegt hatte: der Name *EROS* zwischen einem Lorberkranze und einem Palmenzweig [276].

Ein Camee vormals des Fürsten Altieri, vorstellend den trunken auf der Erde sitzenden Silen, vor ihm zwei Liebesgötter, einer stehend, der andere sitzend, die auf der Lyra und Syrinx spielen, zeigt im Felde die mit plumpen Buchstaben gegrabene Aufschrift *ET□OT*, welche der nie bedenkliche Bracci für den sonderbar genug klingenden Namen eines Steinschneiders hielt [277]. Da ich weder den Stein, noch einen Abdruck davon gesehen, so ist nur so viel zu bemerken, dass die Schrift nur durch grobe Unwissenheit entstehen konnte, und dass der Verfälscher vielleicht den Künstler Evodos im Sinne hatte. Kaum wird es glaublich scheinen, dass Visconti und Millin diesen merkwürdigen Mann Euthos mit der Aufnahme in ihr Verzeichniss der alten Steinschneider beehrt haben [278].

Als einen römischen Steinschneider führt uns Visconti einen Rufus auf, dem er einen Carneol zuschreibt, auf dem man ein männliches Brustbild sieht mit einem Adler auf dem Haupte, und dem auf beide Seiten vertheilten Namen *POTΦOT*, der in grossen Buchstaben geschnitten ist [279]. Aber Rufus kann nur der Name des Besitzers sein. Dasselbe muss man von

Einem andern Steine sagen, vorstellend Aphrodite im Bade und Eros mit einem Spiegel vor sie tretend, dessen Arbeit aus dem gänzlichen Verfalle der römischen Kunst herrührt. Die Aufschrift in sehr grossen Buchstaben und auf beide Seiten vertheilt, so gegraben, dass sie auf dem Steine lesbar, und im Abdrucke verkehrt erscheint, ist *AKTAOT*. Visconti und Millin finden darin den Namen eines römischen Steinschneiders Aquila [280]; es ist aber offenbar der des Besitzers.

Die Masken des Schauspiels gehörten bei den Alten zu den beliebtesten Vorstellungen auf Gemmen und Siegelsteinen. Auf vielen finden sich die Namen ihrer Besitzer, von denen manche Schauspieler gewesen sein mögen. Eine Larve des Silen auf einem Carneol, vormals der Riccardischen Sammlung zu Florenz, trägt in grössern Buchstaben den abgekürzten Namen Seleukos *CЄΛЄΥΚ*, den Stosch, Gori, Bracci, Raspe, Millin und Visconti gleichfalls unter die Steinschneider gesetzt haben [281]. Dieser Stein soll sich jetzt in der Sammlung des Königs der Niederlande befinden [282].

Ein blasser, ins röthliche spielender Amethyst, vormals in der Strozzischen Sammlung, jetzt dem Duc de Blacas gehörig, stellt die Maske des Pan vorwärts gewandt dar. Unten liest man *CΚΥΛΑΞ* [283], welche Aufschrift für den Namen des Steinschneiders gehalten wurde. Es ist diese Maske wegen des Gedankens, und wegen der äusserst geistvollen und beendigten Ausführung, eines der grössten Meisterstücke der alten Kunst. Die Aufschrift ist alt, vom letzten Buchstaben hat sich nur der oberste Strich erhalten, und von ihr ist der Name Skylax, als der eines Steinschneiders, auf viele neue Gemmen mit verfälschter Beischrift übergegangen. Auf dem Amethyste sind die Buchstaben nicht sorgfältig, zart und klein, sondern wie die der Besitzer, oder wie andere Worte auf so manchen Masken und bacchischen Vorstellungen, deren Bedeutung schwer zu errathen ist, geschnitten. Skylax darf daher nicht als Name eines Steinschneiders gelten, sondern vielmehr als der des Besitzers, oder Schauspielers. Visconti erwähnt diese Satyrmaske in seinen von Millin benutzten Bemerkungen nur flüchtig, hält jedoch den Skylax für den alten Künstler unserer Larve [284]. Millin aber nennt zwei höchst wahrscheinlich neue Steine mit dem Namen des Skylax, die er für alt und für Werke des genannten Künstlers hält [285], und diesen in seiner Art einzigen ächten mit des Skylax Namen, eine Gemme von der vortrefflichsten Arbeit.

Eine tragische vorwärts gewandte Maske auf einem Carneole, der vormals dem Fürsten Jablonowski gehörte, unter ihr die

Aufschrift *ΑΠCΑΛΟΥ*, ward von Bracci bekannt gemacht [286]. Ist die Aufschrift ächt und alt, so kann sie niemals für den Namen des Künstlers, wie Bracci glaubte, sondern nur für den des Besitzers gehalten werden, oder, wie vielleicht manche unter Masken geschriebene Namen, für den, welchen der Schauspieler, dem der Stein gehörte, auf der Bühne erhalten hatte. Letztere Vermuthung bekräftigen die auf gemalten Gefässen Satyrn und Faunen beigeschriebenen, uns meistens völlig unbekannten Namen [287]. Bracci beruft sich in seiner Erklärung dieses Steines auf einen Carneol der Rendorpschen Sammlung mit der Maske eines jungen Mädchens und dem Namen *C. STATVL* [288], der, setze ich hinzu, nicht den Steinschneider anzeigt, sondern auf den dasselbe anzuwenden, was von der Maske des Apsalos gesagt worden. Millin und Visconti nahmen den Apsalos, als ächt und bewährt, in ihr Verzeichniss der alten Steinschneider auf [289]. Jedoch bemerkt letzterer dabei, *ΠC* sei nicht richtig geschrieben zu einer Zeit, wo man das *Ψ* kannte; er lese daher *ΑΠΕΛΛΟΥ*, und der Steinschneider heisse nicht Apsalos, sondern Apellus. Allein wie oft kommen auf den Schrifttafeln Abweichungen aller Art von der gewöhnlichen Schreibart vor! Liesse man aber auch die ganz unnöthige und willkührliche Veränderung des *ΠC* in *ΠΕ* gelten, so würde die Schrift nicht *ΑΠΕΛΛΟΥ*, sondern lächerlich genug *ΑΠΕΑΛΟΥ* lauten. Denn wenn in sehr kleiner Schrift das *Α* sehr oft die Gestalt eines *Λ* hat, weil wegen der Kleinheit der Querstrich nicht so leicht angebracht werden konnte, und man daher zuweilen *Α* für *Λ* lesen darf; so folgt daraus doch nicht, dass man in grösserer Schrift, ohne besondern zureichenden Grund *Λ* in *Α* verwandeln dürfe. Wäre dieses erlaubt, so würde man alles aus den alten Inschriften machen, und die abgeschmacktesten Dinge daraus beweisen können. Auch musste nach Visconti's Veränderung der Schrift der Mann nicht Apellus, sondern Apelles oder Apellas heissen.

Die Zusammensetzung von drei männlichen bärtigen Masken mit einem Elephantenrüssel, der einen Friedensstab hält, und der Umschrift *ΕΥΕΛΠΙCΤΟΥ* [290], auf einem rothen Jaspis, der

aus der Sammlung des Duc d'Orleans in die Kaiserlich Russische kam[291], hat mancherlei Auslegungen erfahren. Chiflet glaubte, die Schrift enthalte einen Wahlspruch, den er *confidenter* oder *cum fiducia*, bona fide, sine fraude, übersetzte. Cuper, Stosch und Klotz fanden darin den Namen des Steinschneiders Euelpistos. Dass Bracci, der sich doch nicht leicht den Namen eines Steinschneiders entwischen lässt, in diesem Namen keinen Künstler fand, ist auffallend. Lessing und Murr halten das Wort für den Namen des Verfertigers; letzterer giebt aber auch dem Bracci Recht, der keinen Künstler darin findet, beschuldigt ihn aber mit Unrecht behauptet zu haben, die Aufschrift sei neuer Zusatz. Inzwischen leidet es keinen Zweifel, dass diese Gemme den Namen ihres vormaligen Besitzers trägt.

Den Namen *ЄΥΤΥΧΙΑΝΟϹ*, mit nicht kleiner Schrift unter dem Brustbilde eines Jünglings einem schon oben erwähnten Carneol eingeschnitten, der sich jetzt in der Kaiserlich Russischen Sammlung befindet, hält Raspe zuerst für den Namen des Steinschneiders[292], das zweitemal aber erwähnt er ihn, ohne diese ungegründete Meinung zu wiederholen[293]. Baudelot und Du Molinet[294] haben ihn in Kupferstich geliefert. Eutychianus ist, wie es scheint, sowohl der Name des Besitzers des Steines, als der des vorgestellten Bildnisses. Dieser schon oben erwähnte Carneol befand sich vormals in einer der frühern Sammlungen, die seit dem Wiederaufleben der Künste in Italien angelegt worden sind, in der des bekannten Louis Chaduc aus Riom.

Es sind bis hieher mehrere Masken mit Aufschriften erwähnt worden, welche ihre Herausgeber für die Namen der Steinschneider gehalten haben. Dagegen ward bemerkt, dass diese Gemmen gar nichts anderes, als die Namen ihrer Besitzer enthalten[294 a]. Es verdienen aber diesen Gemmen noch einige andere vorzügliche mit Masken und den Namen ihrer Besitzer beigefügt zu werden, obgleich letztere nicht, wie die auf jenen, für Namen der Künstler gehalten worden sind. Zugleich wird einiges über die Bestimmung der Masken auf Denkmälern aller

Art und auf Gemmen gesagt werden. *M. M. FAVSTVS* liest man um eine unbärtige mit Epheublüthen geschmückte Maske, mit weit geöffnetem Munde. Sie ist von drei Viertheilen zu sehen, einem sehr convexen Sard eingeschnitten und gehört der Kaiserlich Russischen Sammlung. Ebendaselbst befindet sich eine ähnliche Maske, die mit Epheublüthen und Blättern umkränzt ist. Im Felde liest man die Umschrift: *M. VIP. CRO.* Eine bärtige, sehr schön geschnittene und vorwärts gewandte Satyrmaske mit Ziegenohren, aus der Sammlung des Duc d'Orleans, ist mit *SEX* den Anfangsbuchstaben des Namens Sextus versehen [295]. Die schöne jugendliche Maske eines Mädchens mit der Aufschrift *C. STATVL* bezeichnet, gehörte wahrscheinlich einem der Schauspieler, der nach römischer Sitte weibliche Rollen spielte. Der Mund der Maske ist nur so viel geöffnet, um die Stimme durchzulassen [296]. Andere Masken mit völlig geschlossenen Lippen wurden nur von stummen Personen, oder von Tänzern und Tänzerinnen getragen.

Ein durchsichtiger Glasfluss von gelblich grüner Farbe, der mit der Sammlung des Directors der Dresdner Malerakademie Casanova in die Kaiserlich Russische kam, zeigt eine erhoben gearbeitete, schöne, jugendliche, vorwärts gewandte, mit der Stirnbinde und Epheublättern geschmückte Maske mit der Aufschrift: *TETIVS HILARVS* in grossen, aber zarten Buchstaben. Das erstere Wort stehet über, das andere unter der Maske. Derselbe Name *HILARI* findet sich auch auf einem Schwefelabdrucke der vormaligen Stoschischen Sammlung unter einer von der Seite gebildeten Maske [297]. Plinius erzählt das Ende des römischen Schauspielers M. Ofilius Hilarus. Als er an seinem Geburtstage ein Gastmal gab, und sein Spiel dem römischen Volke sehr gefallen hatte, verlangte er nach dem Male zu trinken, liess sich die Maske bringen, die er an diesem Tage getragen hatte, betrachtete sie, setzte ihr seinen festlichen Kranz auf, erstarrte und starb, ohne dass es jemand bemerkte, bis ihn sein Nachbar erinnerte, das verlangte Getränke werde kalt [298]. Der Name Hilarus, oder ein ähnlich lautender, findet sich auf einem convexen Carneol der Kaiserlich Russischen Samm-

lung, auf dem man einen bärtigen Mann sieht, der sich auf seinen Knotenstock stützt. Er ist mit einem kurzen, die Kniee nicht erreichenden und gegürteten Untergewande bekleidet, über das er einen kurzen Mantel und an den Füssen kurze Stiefeln trägt. Vor ihm weiden drei Schafe. Im Felde stehet der Name *M. ALB. HIL*, *Marcus Albius Hilarus*. Die Feinheit und Sauberkeit der Gewänder, der Fleiss und die Zartheit, mit der die schöne Zeichnung ausgeführt ist, beweisen, dass Albius Hilarus kein Hirt oder Bauer, sondern der Gutsherr selbst, oder der Verwalter des Landgutes war [299]. Auf einem dunkeln Sarde der florentinischen Sammlung ist ein bärtiger Kopf mit der Umschrift *Q. VERIANI. SVAVIS* geschnitten [300], und den Zunamen *SVAVIS* trägt auf einem kürzlich zu Pompeji gefundenem Denkmale *AGATHEMERVS VETTI SVAVIS* [301].

Masken wurden unter freiem Himmel an Bäume aufgehängt und auch in Tempeln von Dichtern und Schauspielern am Ende ihrer Laufbahn den Göttern gewidmet [302], oder ausserhalb an die Tempel befestigt, wie an einem von Aristophanes erwähnten Tempel des Bacchus [303]. In einem andern hatte Agoranax, ein komischer Schauspieler aus Rhodus, als er in der Rolle des Pamphilus den Sieg davon getragen, die Maske des Pamphilus geweihet [304]. Die komische Maske des Chares weihete Konnaras den Musen, als man ihm den Sieg über seine Mitbewerber zugesprochen hatte [305]. Eben so ward vom lernbegierigen Simos, des Mikkas Sohn, um Fortschritte in seiner Kunst zu machen, den Musen eine Maske dargebracht [306]. Es können daher manche, sowohl auf Gemmen gebildete, als auch aus Marmor, gebrannter Erde, Erz, oder aus andern Stoffen dargestellte Masken theils sich auf solche Weihungen beziehen, theils selbst in Tempeln geweihet worden sein.

In Aegypten waren seit den frühesten Zeiten Masken im Dienste der Gottheiten unentbehrlich; Priester trugen sie in festlichen Aufzügen, wobei sie sich, wie es die Feste mit sich brachten, bald mit Hunds- und Wolfsköpfen, bald mit Habichts-, Sperber-, Schlangen- und Köpfen anderer Thiere vermummt sehen liessen, wie wir aus alten Nachrichten [307]

und so vielen alten Denkmälern lernen. Dass bei den Griechen, ehe die Masken aufkamen, die Weinlese und die Oelpresse zur Anwendung rother[308] und grüner Pflanzensäfte, dann der Mennige, des Zinnober's und des Bleiweisses Gelegenheit gegeben hatte, ist anderswo bemerkt worden[309]; so wie auch ebendaselbst der daher rührenden Gewohnheit, die alten hölzernen Standbilder des Bacchus mit den zuletzt genannten rothen Farben anzustreichen, ist gedacht worden[310]. Die Bildner des Alterthums erhielten daher Veranlassung, rothen Marmor zu einigen Brustbildern des Dionysus zu verwenden, wozu der von seinen Herausgebern sehr gerühmte Herma des mit Weinlaub umkränzten Bacchus gehört, an dem die Enden des Diadems um die langen über die Schultern herabfallenden Locken gewickelt sind, ohne sie ganz zu bedecken, im königlichen Museum zu Paris[311]. Zwei andere Brustbilder desselben Gottes in der Sammlung des Hrn. Ritters Pizzati sind gleichfalls aus dem seltenen rothen Marmor gearbeitet. Sie sind flach an der Rückseite, um irgend einem Stücke des alten Hausrathes zur Zierde zu dienen. An allen diesen drei Kunstwerken sind die Augen ausgehölt und waren vormals mit Augäpfeln aus Onyx oder mit künstlich gefärbten Glasaugen ausgefüllt, die daher auch an den von Pausanias erwähnten roth angestrichenen hölzernen Schnizbildern des Bacchus sich mögen befunden haben. Bald darauf traten, wie ich vermuthe, weniger auf der Schaubühne, als in öffentlichen Aufzügen, Blätter des Feigenbaumes und andere grosse Pflanzenblätter an die Stelle der rothen und grünen Pflanzensäfte, der Mennige und des Bleiweisses, um das Gesicht zum Theil zu verbergen. Masken mit Epheublüthen auf bacchischen Hauptbinden versehen, deren Wangen von grossen Pflanzenblättern bedeckt, an denen die Rippen, *nervures*, derselben deutlich angegeben sind, habe ich auf Gemmen vor kurzem bekannt gemacht[312], und seitdem in der schönen Sammlung des Hrn. Pizzati eine zu Pompeji gefundene schwarze Lampe aus Thon gesehen, deren Obertheil dieselbe Vorstellung trägt. Aus dieser Anwendung frischer Pflanzenblätter erfanden die Künstler eine neue Art von Verzierung einiger Masken mit

Laubwerkähnlichen Blättern, die man am besten dargestellt bemerkt an einer Lampe, die La Chausse herausgegeben [313], an welcher der Bart aus einem grossen Blatte, der Knebelbart aus zwei kleinern, zwei andere an den Seiten der Wangen, und noch ein aufwärts gerichtetes zwischen den Augen bemerkt werden. Noch reicherer Blätterschmuck zeichnet eine zweimal wiederholte Tritonmaske aus an einem Sarcophage des Pariser Museums, oberhalb des auf zwei Feldern vorgestellten unglücklichen Schicksals des Aktäon. Den Bart am Kinn bildet ein Blatt, und zwei ungewöhnlich breit sich nach den beiden Seiten hinziehende Blätter den Knebelbart, wobei dem Obertheile des Kopfes reichliches Laubwerk nicht mangelt [314]. Zwei treffliche hoch erhobene Silenusmasken von Erz im königlichen Museum zu Berlin tragen ähnliche Bärte aus Weinlaub. Statt der bald verwelkenden Pflanzenblätter wurden, wie ich bemerkt und durch alte Denkmäler erwiesen habe [315], die noch bequemern bartähnlich aus feiner Leinwand geschnittenen Blätter gebraucht und eine vortreffliche Maske des Silenus mit einem solchen Zeugbart soll sich zu Berlin im königlichen Museum befinden [316]. Die Stelle des Suidas: *καὶ μετὰ ταῦτα εἰςήνεγκε καὶ τὴν τῶν προςωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας* [317], ist theils auf die früheste und einfachste Gestalt der Masken auf den eben angeführten Denkmälern zu beziehen, theils aber versteht sich auch von selbst, dass vollständige Masken für das ganze Gesicht gleichfalls aus Leinwand gefertigt wurden; überdies liegt auch in den Worten *ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας*, dass feine Leinwand auch bei der Verfertigung von Masken aus andern Stoffen, wahrscheinlich als Futter derselben, angewendet wurde. Masken aus doppelter oder vielfacher Leinwand scheinen bei Pollux unter *ὀθόνιον πρόσωπον* oder *ὀθόνιον προσωπεῖον* auch *προσωπίς* und *προσωπίδιον* gemeint zu sein [318], und es ist wahrscheinlich, dass dergleichen Masken zu denen gehörten, welche er unter den Bedürfnissen des weiblichen Putztisches anführt [319]. Was die Masken aus Holz betrifft, so mögen sie zart und dünn aus leichtem Holz geschnitzt auf der Bühne wegen des bessern Fortpflanzens des

Schalles hauptsächlich üblich gewesen sein. Sie allein werden als solche, die auf der Schaubühne üblich, ausdrücklich genannt[320]; die hölzernen Masken, Kylinthion, Kynthion und Kyrithra, die Hesychius erwähnt [321], sind bloss den Völkerschaften Italiens eigen gewesen, ohne im wesentlichen von den griechischen verschieden zu sein. Sie wurden auch bei festlichen Gelegenheiten öffentlich getragen [322].

Unter einem weiblichen Brustbilde auf einem Jaspis scheint die Umschrift *EVCARPIA* der Name der abgebildeten Person und zugleich der Besitzerin zu sein [323]. Das Brustbild eines bärtigen Römers in der Kaiserlich Russischen Sammlung hat die Umschrift *P MEM DOMESTICI*, und ist auf einem Aquamarin von 11 franz. Lin. Höhe und 7 Lin. Breite von alter Hand geschnitten. Die Buchstaben sind auf dem Steine von der Linken nach der Rechten gerichtet. Die Umschrift liefert sowohl den Namen des Vorgestellten, als den des Besitzers [324]. Nympheros, ein Sieger in den Kampfspielen, ist auf einem Carneol der florentinischen Sammlung stehend gebildet, mit einer Hand sich auf den Helm stützend, der auf dem Schilde ruhet, mit der andern einen Palmzweig haltend. Dieser sein Siegelstein ist mit seinem Namen *NΥΜΦЄΡΩΣ* bezeichnet [325]. Marcellus, der sich als geschickter Wagenlenker in den Wettkämpfen zu Antiochien ausgezeichnet hatte, ist auf einem Heliotrop von mittelmässiger Arbeit zu sehen, der ihn mit seiner Irene und der Umschrift: *ΕΥΤΥΧΙ ΜΑΡΚΕΛΛΕ* « Glück auf Marcellus! » darstellt. Er hält in der rechten Hand eine Peitsche, in der andern ein Tuch. Vielleicht war dieser Siegelstein des Marcellus, auf dessen Rückseite Tyche mit ihren gewöhnlichen Sinnbildern und der Aufschrift *ΑΥΞΕΙ ΤΥΧΗ ΑΝΤΙΟΧΕΩΝ*, « Es wächst das Glück der Antiochier », gegraben, ein Ehrengeschenk, das er in dieser Stadt erhalten hatte. Denn, wenn die Aufschrift der Rückseite von Marcellus selbst herrührte, so würde sie ohne Zweifel sehr anmassend und ruhmredig gewesen sein [326].

Auf einem indischen Carneol der Farnesischen, jetzt kö-

6

niglichen Sammlung zu Neapel ist ein Sieger in der Rennbahn auf seinem vierspännigen Wagen vorgestellt. Er hält mit der linken die Zügel und eine Palme, in der rechten den Siegeskranz. Oben steht im Felde *ΝΙΚΑ*, «Sieg», um die Veranlassung der Schenkung des Ringes anzuzeigen, nemlich den Sieg, den Pompeianus in den Wettspielen davon getragen hatte. An der Seite und nach unten zu liest man:

*ΔΙΟΚΛΗϹ ΟΙΝΠΟΝΠЄΙΑΝω*

Nach dem Namen Diokles scheint ein Buchstabe zu mangeln, vielleicht ein *K*. Zu Folge dieser Vermuthung würde die Aufschrift lauten:

*ΝΙΚΑ. ΔΙΟΚΛΗϹ ΚΟΙΝΤω ΠΟΜΠЄΙΑΝω*

«Geschenk und Glückwunsch von Diokles dem Quintus Pompeianus». Diese Gemme ist, so viel ich weiss, noch nirgends erklärt oder erwähnt worden.[326]“. Eine ähnliche Veranlassung gab Gelegenheit zur Schenkung jenes vortrefflichen goldenen Ringes in der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz, der an den Seiten mit zwei Granaten geschmückt ist, in die zwei Brustbilder von Pferden vertieft geschnitten sind, die in Spielen gesiegt hatten. Unter den beiden Granaten liest man ihre in Gold gegrabenen Namen *AMOR* und *OSPIS*, und den Namen des Eigenthümers der Pferde sowohl, als des Ringes enthält die unten auf dem Ringe ins Gold durchbrochen gegrabene Inschrift *POMPEINICA*, «Sieg des Pompeius». Oben auf dem vornehmsten Orte des Ringes befindet sich das erhoben in einen Granat geschnittene Brustbild einer jungen Frau, der Geliebten oder der Gattin des Pompeius, welche ihm diesen Ring verehrt hatte. Die Nase ist etwas beschädigt und ein Stück ausgesprungen. Weil die Alten gewöhnlich nicht in durchsichtige Steine erhoben schnitten, gehört dieses alte Brustbild zu den grossen Seltenheiten[327].

Zum Beschlusse einer Uebersicht der vorzüglichsten Gemmen mit den Namen ihrer Besitzer, von denen die meisten für Namen der Künstler gegolten haben, folgt hier die Erwähnung einiger nicht unerheblichen verwandten Ringsteine. Auf dem

ersten ist das Brustbild der ältern Faustina geschnitten, ein Carneol der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz; unten der Name *SYRA*, welchen Gori irrig auf die syrische Göttin und die Kaiserin Faustina bezog, da Syra vielmehr der Name einer Freigelassenen ist, welche aus Syrien gebürtig war [328]. Den Namen des Besitzers *CAIVS BIBIVS FAVSTVS* liest man als Umschrift eines Sardes derselben Sammlung, auf dem eine Sau mit zwei säugenden Ferkeln vorgestellt ist [329]. Die Umschrift eines Carneols der vortrefflichen Sammlung des Hrn. Christoph Wiesiolovski, welche jetzt mit der Kaiserlich Russischen Sammlung vereinigt worden, ist *C FVFIVS PHILOSTRATVS.* Im Felde ist die Vorstellung ein Pferd; oben ein halber Mond; unten ein Stern. Ein anderer sehr schöner Carneol in der zuletzt genannten Sammlung liefert in sehr guter Zeichnung und Ausführung das Bild einer Stute, die ihr Füllen säugt. Auf der Rückseite stehen in zwei Zeilen die Worte gegraben ЄΥΤΥΧѠC ΦΑΥCΤΙΝΙΑΝѠ, welche schwerlich etwas anderes als ein Glückwunsch für das Gedeihen von Faustinians Pferdezucht sein können, bei Griechen und Römern ein sehr eifrig betriebener Erwerbszweig, wie sich ausser andern Beweisen auch aus vielerlei alten Denkmälern ergiebt. Wahrscheinlich war der Ring seinem Besitzer als ein Geschenk zugekommen [330]. Ein Schiff ohne Segel, mit einem Ruder und mit einem Maste versehen, an dem ein Himmel befestigt ist, ist die Vorstellung eines arabischen Sardonyx. Im Felde steht die Aufschrift *REQVIETI*, der Name des Besitzers *R. E. QVIETVS* [330 a]. Auf einem kleinen Sardonyx der Kaiserlich Russischen Sammlung liest man in dem Worte *CISSI* über einem Epheublatt, das den Namen des Besitzers bildlich darstellt, den Namen eines Freigelassenen Cissus [331]. Eine Gemme, auf der Winkelmann die einander entgegengesetzten Köpfe der Enkel des Kaisers Augustus, Caius und Lucius, fand, hat zur Aufschrift die Namen zweier Besitzer *ΚΙCCΟC CΟΔΑΛΑ*, den des Kissos, eines Freigelassenen und seiner Gattin Sodala [332]. Gleichfalls zwei einander zugewandte Bildnisse, ein

männliches und ein weibliches mit ihren Namensaufschriften, finden sich auf zwei Schwefeln der ehemaligen Stoschischen Sammlung; auf dem einen *TITIA* und *ALEXANDER*[333], auf dem andern zwischen den beiden Köpfen, der Name *LIBENS*[334].

## Eine Gemme, welche die Namen derer enthält, die sie in einem Tempel geweiht hatten.

Das einzige Werk der Steinschneidekunst, auf dem man zwei Namen der Künstler, denn dafür hielt man sie bis jetzt, gefunden, ist ein Camee, der sich vormals im Besitz der königlichen Abtei St. Germain des Pres zu Paris befand, jetzt aber der Kaiserlich Russischen Sammlung angehört. Es ist ein Sardonyx von zwei Schichten, auf dem zwei einander gegenüber stehende Köpfe, ein männlicher und ein weiblicher geschnitten. Die Arbeit an beiden ist vorzüglich schön. Die Köpfe haben Wahrheit und lebendigen Ausdruck und sind mit Geschmack behandelt. Dieser Camee, an dem sich drei dicke goldene Ringe befanden, war über 600 Jahre in einem Kloster in Frankreich bewahrt, und für den Trauring Josephs und der Maria, darstellend beider Bildnisse, gehalten worden, bis am Anfange des verflossenen Jahrhunderts jemand bemerkte, dass sich zwischen den Köpfen eine Aufschrift weltlichen Inhalts befinde, wodurch dann das Stück seinen Werth als Reliquie verlor, mit den Ringen von den Mönchen verkauft ward, und in die Bibliothek von St. Germain des Pres kam. Inzwischen hatte die Ausstellung zur öffentlichen Verehrung während einer so langen Zeit und unzählige Küsse die höchsten Stellen der Köpfe, der Haarlocken des männlichen und den Kopfschmuck des weiblichen Bildnisses, sehr abgenutzt[335]. Die Aufschrift zwischen den Köpfen ist:

*ΑΛΦΗΟC*
*CΤΝ*
*ΑΡΕΘΩΝΙ*

Montfaucon glaubte, den Germanicus mit seiner Gemalin Agrippina auf diesem Camee zu erkennen, und da nach seiner Meinung laut der Aufschrift beide unter den Namen Alpheus und Arethusa verehrt sein sollen, so behauptete er, sie müsse durch

*ΑΛΦΗΟC*
*CΤΝ*
*ΑΡΕΘΟΤCΗ*

verbessert werden. Man sah bald das Nichtige von Montfaucons Vermuthung und eingebildeter Verbesserung ein, behielt aber die nicht weniger falsche Benennung der Köpfe bei, welche auch Visconti billigte, dem Alpheus und Arethon Steinschneider sind [336]. Was nun diese Bildnisse betrifft, so kann die ihnen bis jetzt gegebene Benennung nicht Statt finden, denn beide haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit Germanicus und Agrippina. Es sind zwei unbekannte Bildnisse, die wegen der Art des weiblichen Haarschmucks nach Augustus um die Zeit seiner beiden Nachfolger gelebt haben mögen. In der Aufschrift scheint zu der Verwechselung des ЄΙ und Η die gleiche Aussprache, welche der Diphthong mit dem Selbstlauter hatte, Anlass gegeben zu haben [336 a].

Ich bemerke, dass die hier genannten Alpheus und Arethon unmöglich Steinschneider gewesen sein können. Denn niemand wird es wahrscheinlich finden, dass um die Zeit des Augustus, wo das Steinschneiden theils als Handwerk zur Fertigung der Siegelsteine, theils als sehr hochgeschätzte Kunst so eifrig geübt wurde, zwei Brustbilder auf einem nicht grossen Camee, die ein Künstler in kurzer Zeit vollenden konnte, von zwei dazu vereinten Steinschneidern sollten gearbeitet worden sein. Mariette und Caylus fühlten diese Schwierigkeit wohl, konnten sich aber demungeachtet nicht von dem Gedanken trennen, dass hier die Verfertiger des Camee genannt sein müssten. Weit entfernt, etwas neues sagen zu wollen, sondern weil

die bisherige Auslegung der Inschrift abgeschmackt und unzulässig ist, verwerfe ich sie gänzlich und finde es ungesuchter und den Gewohnheiten des Alterthums gemässer anzunehmen, dass die Aufschrift diejenigen nenne, welche den Camee im Tempel einer Gottheit geweiht hatten. Wenn also nach der jetzt befolgten Auslegung der Aufschrift, *ΕΠΟΙΕΙ* als ausgelassen vorausgesetzt wurde, so muss statt dieses Wortes *ΑΝΕΘΗΚΕΝ* verstanden und übersetzt werden:

Alpheos mit Arethon hat diese Bildnisse geweiht [336 b].

Es ist wahrscheinlich, dass Alpheos und Arethon Brüder und, wie ihre Namen vermuthen lassen, in Sicilien geboren waren. Sie weiheten die Bildnisse ihrer Eltern einer der Gottheiten der Insel, der Demeter, der Kore, oder vielleicht der Aphrodite zu Eryx. Die Tempel der Alten waren mit Weihgeschenken aller Art angefüllt; auch Gemmen und Ringe wurden den Göttern dargebracht, wovon einige bis auf uns gekommene Verzeichnisse solcher Tempelschätze mehr als ein Beispiel aufzeigen. Wir finden zum Beispiel auf einigen solcher Urkunden über den Bestand der Weihgeschenke, welche der Minerva in ihrem Tempel zu Athen waren dargebracht worden, geschnittene und ungeschnittene Onyxe von 32 und von 276 Drachmen an Gewicht, tiefgeschnittene, meist in goldene und silberne oder vergoldete Ringe, aber auch als schlichte Siegel gefasste Onyxe, Jaspise und Glasflüsse, schwere und leichte goldene Ringe sowohl, als einfache goldene Fingerreife erwähnt [337]. Ein schönes Weihgeschenk hatte Niko, eine Zauberin aus Larissa in Thessalien, der Aphrodite in ihrem Tempel dargebracht, eine in Amethyst geschnittene und in Gold gefasste Iynx, ein Vogel, dem man besondere Kräfte zuschrieb, um geliebte Personen aus fernen Gegenden an sich zu ziehen. Der Amethyst zierte wahrscheinlich einen Ring; letzterer war in seiner Mitte mit einem wollenen purpurrothen Faden umwickelt [338]. Sehr im Gebrauch war es bei den Griechen, die Bildsäulen und Bildnisse der Eltern, Gatten, Geschwister, Kinder, Verwandten, Geliebten und Freunde, auch wohl die eigenen

der darbringenden Person selbst den Göttern zu weihen, sie ihrem Schutze zu empfehlen und in ihren Tempeln aufzustellen. In derselben Absicht weihte Phanomachos im Tempel des Apollo zu Pantikapaeon die Bildsäule seines Vaters Soos [339]; die des Isokrates aus Erz sein Sohn Aphareus am Olympium zu Athen dem Zeus [340]; Timotheus, Sohn des Konon, errichtete zu Ehren desselben Redners, seines Freundes, dessen Bildsäule aus Erz zu Eleusis, sie der Demeter und Kora widmend [340 a]. Dem Dionysus ward das Bildniss ihres Sohnes Mikythus von seiner Mutter [341], und von Klio, Priesterin der Artemis, die Bilder ihrer vierjährigen Töchter, Aristodike und Amino, dargebracht [342], so wie, einem Gelübde zu Folge, im Tempel der Isis die Bildsäule der Aeschylis von ihrer Mutter Irene [343]. Des jungen Agathokles Bildsäule hatte seine Mutter nach des Vaters Tode in dem einer Gottheit geweihten Bezirke aufgestellt [344]. Zu Laodikea wurden laut daselbst gefundener Inschriften die Priesterinnen der Artemis, Kleopatra von ihrer Grossmutter, und Julia Berenike von ihrer Mutter durch Bildsäulen geehrt [345]. Komosarye hatte auf einem Hügel an der See die Bildsäule ihres Gemals, des Königs des Bosporus, Pärisades, und ihre eigene errichtet, und beide zugleich dem Anerges und der Astara geweihet. Berühmt ist durch ihre Aufschrift die Bildsäule der Regilla, welche Herodes Atticus der Ceres geweiht hatte [346]. Zu Athen sah man die von Polystratos seinem Bruder Polyllos zu Ehren errichtete Bildsäule [347], und zu Segesta die der Priesterin der Demeter, Taminyra, die ihr Bruder Diodotus ihrem Andenken widmete [348]. Im Theokrit wünscht sich Battus die Reichthümer des Königs Krösus, um sein und seiner Geliebten goldene Standbilder der Aphrodite weihen zu können [349]. Zu bemerken ist es, dass man bei Aufstellung solcher Denkmäler zugleich auch die lange Fortdauer des Andenkens nicht allein des Geehrten, sondern auch des Ehrenden bezweckte [350]. Aus der Zeit der Römer ist zu erwähnen, dass Livia die Bildsäule des Kindes

des Germanicus unter der Gestalt des Eros im Tempel der Venus Capitolina errichtete [351].

Dass die Gottheiten, welchen Alpheos und Arethon ihre beiden Bildnisse geweiht haben, nicht genannt sind, darf nicht befremden; diese Namen fehlen gleichfalls auf vielen marmornen Weihungstafeln der Alten; denn letztere vermieden alles Ueberflüssige. Nur der Name des Darbringers war nothwendig, und fehlte daher niemals [352]. Das Dargebrachte und die dadurch geehrte Gottheit wurden selten genannt; jenes nicht, weil der Augenschein lehrte, was geweiht worden; diese nicht, weil jeder wusste, welcher Gottheit es mit seinem Bezirke angehörte. Aehnliche Beispiele von Verschweigung dessen, was man einer Gottheit weihte, finden sich nicht selten unter den Aufschriften solcher Darbringungen. So ist, wie sich vermuthen lässt, ein Kranz, den Eurydike, nachdem sie erst in späten Jahren lesen gelernt hatte, den Musen weihte, nicht erwähnt [353]; so wenig als der Kranz und die Streitaxt, welche Cornelius Sulla der Aphrodite zu Ehren in ihrem Tempel zu Aphrodisias aufhängen liess [354].

Zu bedauern ist es, dass die drei dicken Ringe, die sich an diesem Camee befanden, und von denen man leider nicht weiss, wie sie mit ihm vereint waren, verloren gegangen siud. Es leidet keinen Zweifel, dass diese drei Ringe zugleich mit dem Weihgeschenke in einem Tempel waren dargebracht worden, und irgend einen Zweck oder Bedeutung hatten.

Da die Namen des Alpheos und des Arethon einmal als Steinschneider und Künstler bekannt geworden waren, so mussten sie es sich gefallen lassen, als solche von Verfälschern mehr als einmal genannt zu werden. Auf einem Camee mit dem Bildnisse des Caligula, der vormals dem Dazincourt gehörte, von Caylus zuerst bekannt gemacht wurde [355], und den Bracci wiederholte [356], liest man diese beiden Namen. Die genannten Herausgeber hielten, eben so wie Millin und Visconti [357], das Brustbild sowohl, als die Aufschrift, für ächt. Inzwischen ist letztere völlig dem Camee aus der Abtei

von St. Germain des Pres nachgebildet, auf dem sie nicht die Namen der Steinschneider andeutet. Sie ist folglich offenbar falsch. Ob die Arbeit des Brustbildes alt, lässt sich nicht entscheiden, da ich weder den Stein noch einen Abdruck davon gesehen. Verdächtig aber ist sie immer gar sehr, obgleich Mariette[358] an ihn so grosse Lobsprüche verschwendet.

Auf einem Sardonyx, den der Cardinal Alexander Albani besass, und der nachher aus der Dieringschen Sammlung in die des Duc de Marlborough kam, ist ein bärtiger Krieger mit der Chlamys bekleidet, und mit Helm und Schild versehen, auf einem zweispännigen Wagen, nebst einer Siegesgöttin, welche die Zügel hält, erhoben gebildet. Ihm zur linken befindet sich eine zweite weibliche bekleidete Gestalt, die ihre rechte Hand auf den Scepter des Kriegers stützt. Im Abschnitte ist der Name *ΑΛΦΗΟΣ* vertieft geschnitten.[359]. Dieser Camee ist schön gearbeitet, und die Vorstellung gehört zu den Seltenern. Der Name des Alpheos aber rührt aus neuer Zeit her, und ist von jenem Steine entlehnt, auf dem er neben dem des Arethon steht. Eben so fehlerhaft wie auf diesem ist der Name auf jenem geschrieben. Auch ist er auf letzterem schlecht ausgeführt, indem die beiden mittelsten Buchstaben desselben sehr nahe an einander, die zwei am Anfange und die zwei am Ende hingegen sehr weit von einander stehen. Visconti und Millin sprechen von diesem kleinen Camee, dessen Verdienst hier anerkannt worden, als von einem der grössten Meisterstücke des Alterthums[360], worin ihnen niemand, eben so wenig als in Hinsicht des Namens, den sie für ächt halten, beistimmen wird. Sie irren sich übrigens auch darin, dass sie sagen, es sei hier der Triumph eines barbarischen Königs den die Siegesgöttin bekränze, vorgestellt. Denn der bärtige Krieger ist entweder ein griechischer Feldherr oder ein griechischer König oder Tyrann. Dass aber die Siegesgöttin ihn bekränze, ist ein Irrthum des Bracci, denn auf dem Camee geschieht dieses nicht. Anfänglich hatte Visconti die Meinung derer bestritten, welche auf diesem Camee den Triumph des Pyrrhus

sahen; eher könne, sagt er [361], der berühmte Triumph des Kimon darauf gebildet sein. Allein es war für die letztere Meinung eben so wenig Grund vorhanden, als für die erstere.

## Ueber eine Gemme, auf der man bald einen an das vorgestellte Bild gerichteten Zuruf oder Wunsch, bald den Namen des Künstlers hat finden wollen.

Es haben sich Gemmen der Alten bis auf uns erhalten, deren Aufschrift einen Zuruf oder Wunsch an das dargestellte Bild oder an die Person enthält, der man das Kunstwerk geschenkt hatte. Andere Steine liefern solche Wünsche oder Bitten ohne bildliche Darstellung, bald hoch, bald tief geschnitten. Letztere Gemmen gehören eben so wenig, als jene hieher.

Eine falsch verstandene Aufschrift jener Art ist auf einem Sardonyx zu lesen, vorstellend einen Eros auf einem Delphin reitend, mit der Unterschrift *ЄΥΠΛΟΙ*, welche Winkelmann richtig erklärte, indem er durch sie den Zuruf: Glückliche Schiffahrt! angezeigt fand [362]. Nur ein Mann von so wenig Einsicht und Geschmack als Bracci konnte in diesen Buchstaben den Namen des Künstlers Euplus finden [363]. Ob dieser Stein alt sei, kann ohne Ansicht des Steines, oder eines Abdrucks nicht bestimmt werden.

**Inschriften, deren Bedeutung nicht mit Gewissheit zu bestimmen, die aber eher alles andere, als den Namen der Künstler anzeigen.**

Endlich findet man auf einigen Gemmen Aufschriften, die zwar durchaus nicht für Namen der Künstler, wofür man sie hält, angesehen werden können, deren Bedeutung aber zum Theil kaum mit Sicherheit anzugeben ist.

1. Auf einer fleissig ausgeführten Gemme der vormaligen Riccardischen Sammlung zu Florenz, den ich in der schönen Sammlung des Duc de Blacas in Rom gesehen, erblickt man den Kopf eines jugendlichen Mannes mit kurzem hervorsprossenden Barte, das Haar mit einer Binde oder Diadem geschmückt. Das Gesicht hat keine Aehnlichkeit mit dem Könige von Thracien Rhömetalkes, dem der Kopf nach seinem Bekanntwerden beigelegt worden ist. Gori[364] und Bracci[365] haben diese Gemme in sehr ungetreuen und daher unbrauchbaren Abbildungen bekannt gemacht. Es ist ein unbekanntes Bildniss, das eher einem Sieger in den Spielen oder einen Dichter, als einen König darstellen kann. Man sieht unterhalb des Gesichts in zarten aber nicht kleinen Buchstaben die Aufschrift, im Steine *ΑΜΦΟ*, im Abdrucke *ΟΦΜΑ*. Hieraus bildete man den Namen Amphoteros, der zu einer Zeit, wo man so ängstlich nach Künstlernamen haschte, nichts anderes als ein Steinschneider sein durfte. Es muss aber jedem einleuchten, dass nach dieser Art zu lesen nicht nur kein Steinschneider, sondern überhaupt kein Name zum Vorschein kommt, weil Amphoteros, obgleich in der Fabel zu Hause[366], eben so wenig ein Eigenname als Udeteros gewesen sein kann, oder Tis, Utis und so manche andere. Die Aufschrift unserer Gemme kann auf vielerlei Weise gelesen werden; unter andern auch *ΟΦ. ΜΑ.*

und *O. Φ. MA*, oder *AM. ΦO*, und *A. M*, und mag entweder den Eigennamen des Besitzers, der zugleich der Vorgestellte sein konnte, nebst dem des Vaters oder auch dem des Geburtsortes, oder des Landes, dem er angehörte, enthalten. Die Arbeit an diesem Bildnisse ist sehr zart und geschmackvoll, gränzt aber, was das Gesicht betrifft, ans Trockene; vorzüglich sind die Haare. Bracci wiederholt Gori's Aussage, diese, übrigens unten von der Fassung bedeckte Gemme, sei ein schwarzer Jaspis, allein es scheint vielmehr ein dunkeler Sard zu sein.

2. Ein Carneol in der Sammlung des Grossherzogs von Florenz, auf dem der Kopf eines jungen Römers zwischen zwei Siglen gegraben, von denen jede aus mehreren Buchstaben besteht, welche man *VAL. POB.* liest, und als den Namen Valerius Poblicola deutet [367], hat eben so viel Recht, als der Sard mit dem lächerlichen Namen Amphoteros, unter die Gemmen mit den Namen der Künstler aufgenommen zu werden.

3. In den bis jetzt gedruckten Verzeichnissen der alten Steinschneider, bei Stosch und allen seinen Nachfolgern fängt Admon die Reihe an. Ein übles Vorbedeutungszeichen, das wenig für die ihm nachfolgenden verspricht! Man hatte diesen Namen auf einem Carneole gefunden, der nach mancherlei Wechsel der Besitzer in die Sammlung des Duc von Marlborough gekommen sein soll [368]. Es scheint aber ungewiss zu sein, ob dieser Stein derselbe ist, den Stosch zuerst beschrieben hatte. Denn diese Vorstellung mit ihrer Beischrift ist eben so oft als manche andere der noch berühmtern Gemmen dieser Art von geschickten Künstlern wiederholt worden, dergestalt, dass jetzt in England manches viel gepriesene Werk mit dem Namen dieses Steinschneiders in mehrern Sammlungen zugleich vorhanden sein kann. Man sieht auf dieser Gemme gebildet Herakles den Trinker, der in der rechten die Schale, in der linken die Keule hält; im Felde *ΑΔΜΩΝ*. Die Erfindung, Zeichnung und Arbeit sind schön und verdienstlich, obgleich schwerlich aus alter Zeit, aber man darf darin weder mit Stosch Spu-

ren des sehr entfernten Alterthums, noch mit Bracci des hetrurischen Geschmacks, oder gar mit Visconti den Styl der Kunst zwischen Alexander und August bemerken. Rührt dieser Herakles aus dem Alterthume her, worüber nur der Anblick der Gemme selbst entscheiden kann, so ist die Aufschrift, die nach Bracci in hetrurischer, nach Lanzi in griechischer Schrift verfasst sein soll, dennoch nichts anderes, als neuer Zusatz. Der Anfangsbuchstabe ist grösser als die folgenden, das ω beweist die Unkunde des Verfälschers, und in einiger Entfernung vom letzten Buchstaben steht ein Punct. Was man durch dieses Wort hat sagen wollen, bleibt ungewiss. Hatte man es aber, wie es nur zu wahrscheinlich, um die Zeit des Stosch in der Absicht den Steinschneider zu nennen, und um der Reihe der Künstler durch ein *Α* einen schicklichen Anfang zu geben, auf den Stein gesetzt, so war die Wahl theils sehr unglücklich, theils ein Beweis grober Unkunde.

Fast unglaublich ist es, dass Visconti einen Kopf des bejahrten Herakles für ein schönes Werk des Admon gehalten hat. Warum? weil auf dem Steine die Buchstaben *ΑΔ* geschnitten waren [369]. Offenbar ist es, dass sie neu sind, und wahrscheinlich auch der Kopf.

Noch ein ähnliches Beispiel. Kaum traut man seinen Augen, wenn man liest, dass Visconti auf einem, wie er sagt, schönen Carneole des Ritters Azara mit der eingegrabenen Vorstellung des Bellerophon auf dem fliegenden Pegasus die Aufschrift *ΕΠΙ.* für alt, und den Stein für ein ächtes Werk des Epitynchanus hielt [370]. Wenn diejenigen, die für Anführer in der Kenntniss des Alterthums galten, entweder solche Leichtgläubigkeit, oder was noch schlimmer ist, solchen Mangel an Beurtheilung verrathen, was soll man von der grossen Anzahl der Nachtreter erwarten? Die Quelle oder die vorzügliche Gemme, durch die der Name eines Steinschneiders Epitynchanus bekannt ward, ist von mir in einem der folgenden Abschnitte angezeigt worden. Dass man aber so weit ging, und das *ΕΠΙ,* welches hier durchaus nichts bedeutet, wodurch aber der un-

wissende Verfälscher den Stein zur Arbeit eines eingebildeten Epitynchanos machen wollte, wirklich für den Anfang dieses Namens halten konnte; dass man nicht bemerkte, dass nie, weder ein alter noch ein neuer Name auf eine so abgeschmackte Weise durch blosses Hinsetzen der Präposition, die auf unzählige und auf tausende anderer Worte hindeuten kann, abgekürzt wurde [370 a]; dass man in diesen drei Buchstaben, denen der nur zu unserer Zeit übliche Punct hinzugesetzt ist, nicht sogleich den elenden Betrug ahnte, dieses übersteigt allen Glauben. Millin mag diese Taufe wohl zu dreist gefunden, auch vielleicht gegen das Ganze Zweifel gehegt haben; denn er nennt Visconti, und scheint sich von aller Verantwortlichkeit loszusagen. Eben so giebt der würdige und gelehrte Herausgeber des Leo Diaconus, dem dieser Carneol in Kupfer beigefügt ist, durch sein *si credimus* deutlich genug zu erkennen, dass er nicht gern für die Richtigkeit der Erklärung dieser Aufschrift stehen möchte. Was den Namen Epitynchanos übrigens betrifft, so wäre Epitynchanon wohl sprachrichtiger [371]; er kommt aber, so viel ich mich erinnere, nirgends vor.

Endlich ist, um noch einmal auf Admon zurückzukommen, zu erinnern, dass der blosse erhoben geschnittene Name dieses vorgeblichen Steinschneiders, für den vollsten Beweis gelten kann, dass das Bildniss des Augustus auf einem Camee zu Turin eine neue Arbeit ist [372], obgleich der Herausgeber der römischen Bildnisslehre diesen, wie man aus dem Kupfer sieht, sehr schlechten und unbedeutenden Kopf mit den grössten Lobpreisungen bekannt gemacht hat.

4. Ein Pferdekopf mit einem Stücke der Brust von sorgfältiger und gefälliger Arbeit auf einem Carneol in der Stoschischen Sammlung zu Berlin war von Stosch bestimmt, in seiner Fortsetzung der Gemmen mit den Namen der Künstler zu erscheinen. So wie mehrere andere Steine, die sich in dieser Auswahl befanden, war auch dieser in einem saubern Stiche schon vollendet [373]. Winkelmann erwähnt dieses Werkes in der Beschreibung der genannten Sammlung [374], in der Geschichte der

Kunst [375] und in seinen alten Denkmälern [376] mit sehr übertriebenen Lobsprüchen. Da sich unter der Brust die groben und grossen Buchstaben *MIΘ* befinden, die Bracci, so wie Stosch und Winkelmann, für den abgekürzten Namen des Steinschneiders annahm, so überging auch er den Stein in seiner Sammlung nicht, und erklärte ihn für das Werk eines Steinschneiders Mithridates [377]. Millin und Visconti zweifelten keinen Augenblick an der Aechtheit dieses schon auf den ersten Blick verdächtigen Steines, waren versichert, dass die drei Buchstaben einen Steinschneider Mithranes oder Mithridates bezeichneten und theilten dabei noch einige Bemerkungen mit [378]. Wäre dieses Stück alt und kein neues betrügerisches Machwerk, so würden die drei Buchstaben, so wie wir sie jetzt sehen, den Namen des Besitzers, vielleicht aber auch den Namen des Pferdes selbst anzeigen können, aber nie den Namen des Steinschneiders, der ihn weder auf eine so unnütze Art abgekürzt, noch so grosse und plumpe Schrift angewendet haben würde. Es war oben die Rede von den Ehrenbezeigungen, welche Pferde bei den Alten erhielten, und von ihren Namen, die sich auf vielen Denkmälern bis auf uns erhalten haben. Die letztere Vermuthung würde ich daher, wäre mir das Ganze gleich anfangs nicht verdächtig gewesen, allen andern vorgezogen haben. Meine Zweifel wurden bestätigt, als ich in den Jahren 1817 und 1819, bei genauerer Betrachtung der Kunstschätze der königlichen Sammlungen zu Berlin fand, dass dieses viel gerühmte Stück kein Carneol, sondern ein krystallklarer Glassfluss mit einer Unterlage von Carneol ist. Weil man nun nie etwas von einem Carneol mit derselben Vorstellung und Aufschrift gehört hat, so bin ich überzeugt, dass niemals ein solcher Stein vorhanden gewesen, dass Stosch den nicht übel gearbeiteten Pferdekopf entweder von einem alten Glasflusse entlehnt, oder ihn in Wachs von einem geschickten Künstler hat bilden und in den dadurch gewonnenen Glasfluss die Buchstaben schneiden lassen. Es muss demnach der Name Mithridates aus der Folge der alten Steinschneider aus-

gestrichen werden. Mancher andere bewunderte Glasfluss des Stosch mag auf dieselbe Art entstanden sein; es wird aus dem erhellen, was in der Folge dieser Untersuchung über andere seiner Künstlergemmen gesagt werden wird.

Dieselbe Aufschrift *ΜΙΘ* liest man auf einem Carneole mit einem Adlerkopfe der Poniatowskischen, durch ihre Menge neuer Steine mit Namen vorgeblicher Künstler weit mehr, als durch einige in Wahrheit vorzügliche Stücke berühmten Sammlung. Visconti muss gehofft haben, dass die Leser seiner Beschreibung der genannten Sammlung nicht anstehen werden, ihm auf sein Wort zu glauben, dass die Buchstaben *ΜΙΘ* anzeigen, der Stein habe sich im Alterthume in der weltberühmten Sammlung des Königs Mithridates befunden [379] und eben so gross ist sein Irrthum, dass der Name des Scylax unter einem Adlerkopfe auf einem Carneole vormals des Lord Algernon Percy aus alter Zeit und nicht aus dem zuletzt verflossenen Jahrhunderte herrühre [380].

# ERSTER ABSCHNITT.

## Gemmen mit Namen der Steinschneider, von denen es bekannt ist, dass Arbeit und Aufschrift aus neuer Zeit herrührt.

Zu den vielen Mängeln des in dieser Schrift oft genannten Werkes von Bracci gehört auch der, dass er dasselbe mit Abbildungen von Steinen versehen hat, von denen er selbst bemerkt, dass an einigen die Namen der Künstler, an andern dieselben nebst der ganzen Arbeit neuer Betrug sind. Warum liess er sie aber in Kupfer stechen, wird man fragen, und warum verschwendete er dadurch auf eine unnütze Art den Raum und seine Auslagen? Darauf ist zu antworten, dass wahrscheinlich der Verfasser im ersten Feuer der Herausgabe die Abbildungen der Steine nach dem Alphabete der Künstlernamen zum Stich vertheilte, und dass er erst bei der Abfassung der Beschreibungen gewahr ward, dass viele derselben verdächtigen Ursprungs, und schon längst als solche von andern bezeichnet waren. Steine dieser Art sind folgende:

1. Eine Meer-Venus, wie Bracci sie nennt, auf einem Carneole mit dem Namen *ΑΛΛΥΩΝ*[1], der, wie er selbst bekennt, neuer Zusatz ist. Er war aus dem eben so falschen als abgeschmackten Namen Allion entstanden.

2. Ein kleiner Carneol, der einen nackten Mann aus dem Bade kommend mit einem Schabeisen in der Hand vorstellt. Bracci erinnert, die Arbeit sei sehr mittelmässig und schlecht, aber alt, der Name *ΓΝΑΙΟΥ* hingegen sei neu und dieses sei auch die Meinung Johann Pichler's[2]. Auf diesem Carneole ist die darauf gebildete Gestalt von der Seite zu sehen, und was auch Pichler und Bracci

von der schlecht ausgeführten Zeichnung der Figur sagen mögen, schwerlich ein altes Werk.

3. Ein Granat, der erst von Stosch besessen wurde, aber nachher in die Sammlung des Lord Besborough und mit ihr in Besitz des Duc Marlborough kam und einen Athleten vorstellt, der im Begriff ist, sich zu salben, trägt auch den Namen *ΓΝΑΙΟΥ* [3]. Die Aufschrift, die schon dem Vettori verdächtig geschienen hatte, ist augenscheinlich neu, eben so auch die saubere und fleissige Arbeit. Unter Borioni's Denkmälern befindet sich derselbe Stein, dessen Aufschrift Venuti *ΓΗΛΙΟΥ* las; wegen der Kleinheit der Buchstaben ein verzeihlicher Irrthum, der aber lächerlich wird, wenn er in seiner Erklärung behauptet, die Aufschrift dieses Namens beweise gegen Justus Lipsius, dass der Name des Verfassers der attischen Nächte nicht Agellius heissen könne. Natter spricht mit so vielen Lobpreisungen von diesem Steine, welchen er in einem Umrisse liefert, dass man sich vielleicht nicht irren würde, wenn man ihn für den Verfasser desselben halten würde. Er nennt diesen Stein einen morgenländischen Hyacinth, sagt aber dabei, er habe die Farbe eines böhmischen Granats. Da nun Natter den Stein in Händen hatte und hinreichende Kenntniss der Steine besass, deren alte und neue Lithoglyphen sich bedienten, so konnte unsere Gemme kein *Jacynthe* oder *Jacynthe guarnachin* sein, wie Visconti und Venuti sie nennen; sie ist vielmehr ein schöner böhmischer Granat von mehr als gewöhnlicher Grösse, und um so mehr eine Arbeit Natters, weil dieser Stein den Alten unbekannt war. Diese Gemme ist auf ihrer Oberfläche, wie Natter bemerkt, völlig flach; noch ein Beweis ihrer Neuheit, weil alle sowohl dunkel als gelbrothe Granaten, welche unrichtig Hyacinthe genannt werden, die von alten Künstlern geschnitten worden, stets und ohne Ausnahme convex geschliffen sind.

Millin hält beide erwähnte und dem Gnäos beigelegte Steine für alt und ächt [4], Visconti erwähnt aber nur den zweiten, den er nennt *incisione originale in giacinto, degna del nome di Gneo, che vi è iscritto con lettere segnate da minuti punti* [5]. Die Gemme, welche Veranlassung gegeben hatte, den Namen Gnäos auf mehrere Steine zu setzen, ist gegen das Ende des zweiten Abschnittes ausführlich behandelt worden.

4. Was den Kopf der Juno Lanuvina betrifft auf einem Carneole der Rendorpschen Sammluug, so gesteht Bracci, dass Anton Pichler den Namen desselben Gnäos darauf geschnitten habe [6]. Wenn

Bracci dadurch, dass er diese drei Steine von neuem stechen liess und erklärte, Papier und Kosten unnöthigerweise verschwendet hatte, so irrte sich Millin, dass er die Aufschrift des Junokopfes für alt und ächt hielt und dass er, eben so wie Visconti und Winkelmann[7], den genannten Kopf Theseus nannte.

5. Pamphilos wird als Künstler genannt auf einem Carneol des Duc von Devonshire vorstellend Achilles sitzend und die Lyra spielend[8]. Dieser schlecht erfundene, übel gezeichnete und ausgeführte, im Kupfer des Stosch viel verschönerte Stein ist, wie schon Johann Pichler bemerkte, keine alte Arbeit, sondern mit einigen nicht glücklichen Veränderungen in der Stellung des Achilles und in der Anordnung der Nebenwerke eine sehr misslungene Nachahmung derselben Vorstellung auf einem Amethyste der Königlichen Sammlung zu Paris. Gesucht und völlig geschmacklos ist die zurückgebeugte Stellung des Achilles, und der linke aufgehobene Fuss. Millin hält diese Gemme für alt und ächt.

6. Millin und Visconti sahen eine Muse mit dem Namen eines von Plinius erwähnten alten Steinschneiders Chronios für ein altes Werk an, und Visconti ging sogar so weit, diesem Künstler das Zeitalter vor Augustus anzuweisen[9], da doch Bracci für sie ausführlich bemerkt hatte, beides, die Arbeit sowohl als der Name, rühre von Flavio Sirleti her[10].

7. Bracci liefert ferner das Brustbild der Minerva mit dem Namen des vorgeblichen Künstlers Antiochus auf einem Carneol, den Gori[11] und Winkelmann[12] vorher bekannt gemacht hatten, der anfangs dem Patrizier Andreini zu Florenz gehörte[13], und den Raspe für eine vortreffliche alte Arbeit hält[14], weil er darin den Geschmack des neuen Künstlers nicht entdeckte und nicht wusste, dass schon Bracci erinnert hatte, es sei eine Arbeit des Flavio Sirleti. Millin und Visconti führen diesen Stein als ächt und alt auf[15]. Es findet sich ferner in Bracci's Sammlung:

8. Ein Granat, den vormals Caylus besass und herausgab, in dem der vorwärts gewandte Serapiskopf und die Buchstaben *ΔΙΩC* geschnitten[16], dessen Neuheit Bracci bekannt war[17]. Bracci wusste, dass

9. und 10. Einer der Giganten auf einem Aquamarin, und ein Hermaphrodit auf einem Amethyste, beide mit den ersten vier Buchstaben des Namens des Dioskorides bezeichnet, und beide damals in der Zanettischen Sammlung, von den beiden Pichler, Vater und Sohn, für Arbeiten des Flavio Sirleti gehalten wurden[18]. Der

Hermaphrodit scheint nachher in die Worsleyische Sammlung gekommen zu sein [19], die so reich an Steinen von neuer Arbeit war, welche man für alt ausgegeben hatte.

11. Bracci zweifelte an der Aechtheit eines Camee in der Königlich Preussischen Sammlung, vorstellend Herakles, den dreiköpfigen Wächter der Unterwelt bändigend, und mit dem Namen des Dioskorides versehen [20], den Mariette als das vollkommenste Meisterstück, als das Urbild von allen Vorstellungen dieser That des Herakles angesehen wissen wollte [21], und den Visconti als die berühmteste Gemme von allen, die diese That des Herakles bilden, und als einen Camee, der mit des Dioskorides Namen versehen sei, anführt. [22] Besser hätte er gethan, sich nicht auf anderer Urtheile zu verlassen, und den Stein für das, was er ist, für eine neue Arbeit zu halten [23].

Auf dem Kupfer bei Bracci ist im Felde eine Löwenhaut mit dem Löwenkopf zu sehen, wozu das Kupfer unter des Enea Vico Gemmen Veranlassung gegeben hatte [23 a], wo man denselben Löwenkopf bemerkt, aber ohne die Löwenhaut. Zu ähnlichen Vermengungen hatte das Zerschneiden von Vico's Platten in kleine Stücke Gelegenheit gegeben. So ist neben dem Apollo und der verwandelten Daphne ein weiblicher Kopf zu sehen, der nicht dazu gehört [23 b]. Dasselbe gilt von dem nackten Manne auf einem Meerbock neben dem Dädalos [23 c]; vom sitzenden Manne neben Philoktetes [23 d]; vom Eber über den zwei Liebesgöttern, die einen Nachtvogel zerreissen [23 e]; und von der bärtigen Maske neben drei bacchischen Figuren [23 f]

12. Ein Carneol in der Arundelschen Sammlung, hernach des Duc Marlborough, vorstellend Diomedes und Ulysses, das Palladium raubend, mit der in grossen und sehr groben Buchstaben eingeschnittenen Aufschrift: *ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ϹΕΟΥΗΡΟΥ ΦΗΛΙΞ ЄΠΟΙЄΙ*, ein Stein, dessen neuen Ursprung man durch gesuchte Härte und Schwere der Ausführung verbergen wollte [24], wurde, dieser und anderer Mängel unerachtet, von Visconti und Millin [25] für eine alte Gemme mit einer unverfälschten Namensaufschrift des römischen Steinschneiders gehalten. Richtiger urtheilte über diesen Stein Bracci, von dem wir erfahren, dass es eine Arbeit des Flavio Sirleti ist [26]. Gleicherweise wusste Bracci, dass

13. Ein stehender Apollon mit der Lyra, im Felde der Name des Kleon, ein Werk des eben genannten Künstlers war. Der Stein befand sich vormals in der Zanettischen Sammlung [27]. Die hier zuletzt

angeführten Steine waren sämmtlich überflüssig in einem Werke über die noch vorhandenen Gemmen mit den Namen der griechischen und römischen Steinschneider, von denen sie herrührten. Eben so unnöthig war die Wiederholung der beiden Bildnisscameen mit dem Namen des Pyrgoteles, die Phokion und Alexander genannt werden.

14. Das Bildniss, das man ohne allen Grund Phokion nannte, ist eine nicht viel bedeutende Arbeit des übrigens sehr ausgezeichneten Steinschneiders Alessandro Cesari [28]. Vasari spricht davon mit übertriebenen Lobsprüchen [29], auch Lippert ist voll Bewunderung, und hält diese Gemme für ein ächtes Werk des Pyrgoteles. Sie gehörte zu Bellori's Zeit dem Maria Antonio Castalio zu Cingoli; als Winkelmann schrieb, dem Cardinal Alexander Albani. Winkelmann glaubte in Phokions Namen den Steinschneider angezeigt zu finden [30]. Millin, der sich eben so wenig der Nachrichten erinnerte, welche Vasari über sie gegeben, irrte sich, als er glaubte, die Aufschrift dieses Camee *ΦΩΚΙΩΝΟC* deutete den wahren Namen des alten Steinschneiders an, aber der Name auf Alexanders vermeintem Bildnisse *ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ* sei später darauf gegraben worden [31]. Derselben Meinung war auch, was den vorgeblichen Phokion betrifft, Visconti [32]. Ein alter Marmorkopf im Vatican, den Clemens IX von Jenkins gekauft hatte, scheint ihm das Vorbild gewesen zu sein, nach dem Cesari seinen Phokion bildete. Visconti fand sich aus sehr schwachen Gründen veranlasst zu vermuthen, dieser Marmorkopf sei das Bildniss des Asinius Pollio [33].

15. Der dem Alexander beigelegte Kopf, ein Camee von viel mehr als gewöhnlicher Grösse [34], ist, obgleich von neuer Arbeit, dennoch in vielerlei Hinsichten und vornehmlich wegen eines vorherrschenden männlich kräftigen Ausdrucks merkwürdig. Le Blond hat ihn zweimal als ein Bildniss des makedonischen Königs bekannt gemacht, und ist ungewiss, ob er Winkelmann's und Bracci's Meinung annehmen, und den Camee nicht für ein altes Werk des Pyrgoteles, sondern für eine neue Arbeit halten soll [35]. Beide Steine hätte Bracci nur erwähnen sollen, so wie er es in Hinsicht vieler anderer erdichteten Künstlergemmen von Flavio Sirleti [36] und von den Pichler, Vater und Sohn, [37] zu thun für gut fand.

Von Visconti ist späterhin ein anderes Bildniss desselben Königs auf dem Bruchstücke eines Camee der Kaiserin Josephine bekannt gemacht worden [38]. Es ist ohne Namen seines Künstlers. Dass der Herausgeber aber keinen Grund hatte, diese der Neuheit

nur zu verdächtige Arbeit für ein Werk des Pyrgoteles zu halten, ja, was noch mehr ist, zu behaupten, die Nase dieses Camee könne dazu dienen, diesen Theil an dem Marmorbrustbilde, das früher dem Azara gehörte, zu ergänzen, ist anderswo [39] und in der Einleitung bemerkt worden. Wem die mit dem Namen des Pyrgoteles bezeichnete und ohne Grund dem König Alexander von Makedonien zugeschriebene Gemme, welche nach Bracci's Angabe zu seiner Zeit Franz Lothar, Churfürst von Mainz, besass, jetzt zugehört, ist unbekannt.

16. Auf einem Sardonyxcamee der königlichen Sammlung zu Neapel sieht man Minerva und Neptun (letztern bezeichnet ein Delphin hinter ihm), in deren Mitte ein Oelbaum vorgestellt ist. Hinter der Göttin bemerkt man einen Schild und zu ihren Füssen eine Schlange. Tiefer nach unten befinden sich die Buchstaben *ΠΥ*, von denen der letztere in den erstern gestellt ist [40]. Dieser Sardonyx ist bedeutend grösser, als die gewöhnlichen Cameen, und noch grösser ist ein anderer Sardonyxcamee von drei Schichten in der königlichen Sammlung zu Paris [41]. Beide Gemmen liefern eine und dieselbe Vorstellung mit kleinen Verschiedenheiten in den Nebendingen. Die männliche Gottheit trägt auf dem Pariser Sardonyx einen kurzen auf der rechten Schulter geknöpften Mantel; auf dem Camee zu Neapel ist nichts von Neptun's Mantel zu sehen, als ein kleines Stück auf dem linken Schenkel. Der Delphin und der Schild sind auf dem Pariser Steine nicht gebildet. Auf beiden Gemmen besteht Minerva's Helm aus einem schmalen das Haupt einfassenden Ring, an dem ein schmaler Bügel sich befindet, auf dem der Helmbusch nebst dem Haarschweif befestigt ist, wodurch die Haare unverdeckt und fast ganz sichtbar geblieben sind. Auf dem grössern Sardonyx ist der Oelbaum weit besser und bestimmter als auf dem kleinern vorgestellt, und zum Ueberfluss ist in der Mitte eine Weinrebe mit Blättern und einer Traube gewachsen; auf den Aesten bemerkt man zwei Vögel. Die Bekleidung der Pallas ist auf beiden Steinen ganz verschieden. Was die Kunst an diesen beiden Cameen betrifft, so übertrifft der Pariser bei weitem den zu Neapel. Auf jenem sind die Köpfe der beiden Gottheiten und die ganze weibliche Gestalt dem Künstler am meisten gelungen. Zeichnung und Ausführung der männlichen Gottheit sind auf beiden Steinen unter dem Mittelmässigen geblieben. Beide Cameen rühren aus dem sechzehnten Jahrhunderte her. Wie Oudinet berichtet [42], war der Pariser Ludwig XIV von einer der ältesten

Kirchen in Frankreich dargebracht worden, in welcher er, da er offenbar neuen Ursprungs ist, nicht so lange bewahrt worden sein kann, als es der genannte Berichterstatter geglaubt hat. Bis die Gemme nach Paris kam, war die Vorstellung für den Sündenfall Adam's und Eva's gehalten worden, welches auch aus der auf dem schräg herablaufenden Rande gegrabenen hebräischen Aufschrift sich ergiebt. Es lässt sich übrigens nicht errathen, was der italische Künstler hat vorstellen wollen. Dem grossen Sardonyx zu Folge ist Jupiter der Minerva gegenüber gebildet. Er hält in seiner Rechten den Blitz; was aber in seiner Linken sich befindet, ist undeutlich und nicht zu bestimmen. Auf dem kleinern Camee ersetzt ein Scepter den Blitz in der Rechten der männlichen Figur, die durch den Delphin zum Neptun wird. Errathen lässt sich, was eine Ziege unter dem Fusse des Zeus bedeuten soll, nicht aber, was die Löwen, die Pferde und ein Stier, die man im Abschnitte bemerkt, anzeigen sollen und eben so wenig, was die Weinrebe unter den Oelzweigen. Aus diesen zum Theil willkührlichen Beiwerken und aus dem Unzureichenden der ganzen Erfindung entstand die Ungewissheit, in der man sich, als Oudinet schrieb, befand, der den Camee zu Neapel nicht kannte, ob die Zusammensetzung auf dem Pariser Camee die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, oder den Streit des Poseidon mit derselben Göttin bei der Gründung der Stadt Athen, oder vielleicht gar die Geburt des Erichthonius vorstelle. Weil sich nun keine dieser Erklärungen für die Pariser Gemme bewährt finden wollte, that man am besten, da kein anderer Ausweg für ein Werk, das man für alt hielt, vorhanden war [43], sie für ein Denkmal anzunehmen, das sich auf die Verehrung des Jupiter und der Minerva zu Athen beziehe.

17. Befremdend sind Visconti's Bemerkungen über einen im Jahre 1788 in der Umgegend der Stadt Rom gefundenen Carneol, vorstellend Herakles im Beisein des Jolaus die Hydra tödtend, mit dem Namen des Pyrgoteles. Visconti hielt den Stein für alt und ächt, aber nur für eine alte Wiederholung eines Werkes mit Pyrgoteles Namen. Johann Pichler, der wahrscheinlich besser als jeder andere den Ursprung des Steines kannte, sagte, der Stein sei sowohl in Hinsicht der Arbeit als des Namens ein ächtes Werk des genannten Künstlers, was jenem Gelegenheit gab, von diesem zu bemerken: *i cui giudizii sulle opere dell' arte furono spesso o leggieri o venali.* Dieser Carneol soll nachher in die Sammlung des trefflichen Marchese Trivulzi gekommen sein [44], in welcher ich ihn

aber nicht mehr antraf, oder ihn als ein unbedeutendes Stück übersah.

18. Bracci gedenkt des Bruchstücks eines sehr tief geschnittenen Kopfes des Laokoon aus der Sammlung des Dr. Mead, mit dem abgekürzten Namen des Dioskorides. Die fehlende Hälfte dieses Kopfes war von Flavio Sirleti in Gold ergänzt worden [45]. Wahrscheinlich hatte derselbe fleissige und geschickte Mann auch das Bruchstück aus Carneol geschnitten.

19. Stosch [46] und Bracci [47] hielten einen merkwürdigen Camee von fünf Schichten für ein altes Werk. Es stellt diese Gemme einen Liebesgott vor vom Rücken gesehen, der mit einem Löwen scherzt, und zwei weibliche Gestalten hinter dem Löwen, von denen die eine fast ganz nackt, die andere aber schön bekleidet ist; ihr reiches Obergewand wird vom Winde bewegt, und auf dem linken Arme trägt sie eine Handtrommel. Unten liest man die Aufschrift *ΑΛΕΞΑΝΔ Ε*, wie man glaubte, den Namen des alten Steinschneiders Alexandros. Inzwischen hatte Raspe den glücklichen Gedanken [48], dass durch die Aufschrift der Name des Alessandro Cesari angezeigt sei, um so mehr, da Vasari im Leben dieses Steinschneiders diese Gemme zu berühren scheint [49], die sich jetzt in der Sammlung des Grafen Carlisle befindet. Demselben Künstler ist zuzuschreiben ein nicht übel geschnittener Profilkopf eines unbärtigen Mannes, aber weder von sehr schöner noch sehr ausgeführter Vollendung, den ich in der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz sah. Auf seiner Rückseite liest man die in zwei Zeilen abgetheilte Aufschrift: *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΠΟΙΕΙ* [49 a]. Dem Abdrucke zu Folge ist die Arbeit an dem vorher erwähnten Camee trefflich und geschmackvoll; sollten noch überdies die fünf Lagen des Steines sich durch Schönheit auszeichnen, so würde dieser Camee der vorzüglichste der neuen Steinschneidekunst sein. Raspe führt einige tief geschnittene mittelmässige Nachahmungen dieses Steines an, von denen die eine das Vorbild um vieles vergrössert [50]. Auch in der königlichen Sammlung zu Neapel befindet sich eine ähnliche vergrösserte Nachahmung von schlechter Arbeit auf einem Carneol.

Eine sonderbare Folge dieser eigennützigen Verfälschungssucht durch Namen der Künstler, hat man bis jetzt noch nicht bemerkt. Indem man nämlich glaubte, Kunstwerke durch Namen alter Künstler wichtiger und kostbarer zu machen, geschah es mehr als einmal, dass man den hohen Werth einiger durch Beischrift eines spätern griechischen, oder gar eines römischen Namens herabsetzte für diejenigen, die den Namen für ächt hielten. Unter des Diosko-

rides vorgeblichen Arbeiten begegnet man einer so sehr vortrefflichen Gemme, dass sie gewiss nicht im Zeitalter des Augustus, sondern vielmehr in einem der griechischen Staaten während der höchsten Blüthe der Kunst ihr Dasein erhalten konnte. Diese Bemerkung ist übrigens auch auf einige andere Gemmen anwendbar. Ueberhaupt haben die vortrefflichsten Cameen, wozu einige der grössern gehören, und die schönsten tief geschnittenen Steine keine Namensaufschriften der Künstler. Diese Untersuchung, die nur eine sehr kleine Anzahl von Steinen mit den Namen der Steinschneider für ächt anerkennt, wird lehren, dass diese Gattung von Kunstwerken eine eben so kleine Anzahl von Denkmälern mit den Namen ihrer Verfertiger besitzt, als irgend ein anderer Zweig der alten Kunstwerke. Am öftersten haben vielleicht die grössten Künstler in Silber ihre Arbeiten durch ihre Namen bezeichnet. Die Liebhaber solcher herrlicher Silberwerke hatten ihre Gefässe aus diesem Metall so zurichten lassen, dass man nach Belieben mit diesen Stücken abwechseln, und bald dieses bald jenes kleine Relief einsetzen konnte. Nur von diesen erhobenen Arbeiten kann man annehmen, dass sie den Vorzug, mit dem Namen der Künstler bezeichnet zu sein, nicht selten besassen. Wenn Seneca von Silber mit dem Namen des Künstlers spricht, so ist bloss schönes und vorzügliches darunter zu verstehen [51].

# ZWEITER ABSCHNITT.

## Gemmen, welche man dem Dioskorides und Solon zugeschrieben. Zugleich über die erste Veranlassung, die Werke der Steinschneidekunst mit Namensaufschriften zu bezeichnen.

Als unter der Staats-Verwaltung der Medici, dieser unsterblichen Beförderer von Wissenschaft und Kunst, der Geschmack an alten Denkmälern kräftig gedieh, wetteiferten die Gelehrten, das Betrachten derselben und die damit zu verbindenden Untersuchungen mit den Belehrungen zu vereinen, welche die Schriften der Alten gewähren, und jene durch diese, diese durch jene zu erklären. Mit welcher Emsigkeit man sich nun bei diesen Untersuchungen bemühte, in so vielen namenlosen Brustbildern alter Kunst die Gesichtszüge uralter Heroen, so wie die grosser und berühmter Männer zu entdecken, beweisen die gar früh angelegten Bildniss-Sammlungen des Orsini und seiner Nachfolger. In jener erschienen die Bildnisse des Hyacinth [1], des Hylas [2] oder Hyllos, des Minos [3], des Kynägiros [4], des Magon und Dionysios [5], des Themistokles [6], des Flamininus [7] und manche andere. Die hier genannten Bildnisse waren theils neu erfundene, theils solche, die man Gemmen mit den Darstellungen von Göttern und Göttinnen und damals unbekannten Köpfen eingeschnitten hatte. Orsini's Sammlung erschien zu Rom und Venedig in den Jahren 1569 und 1570 [8], die erste vollständige zu Antwerpen 1598, die zweite ebendaselbst 1606 in 4°, aber schon im Jahre 1493 war zu Nürnberg Hartmann Schedels reichlich mit erdichteten Bildnissen ausgestattete Chronik erschienen,

in welcher manches einzelne sechsmal sich eingedruckt findet und sechs verschiedene Personen vorstellen muss [9]. Dieses Buch, von dem in demselben Jahre zu Augsburg eine deutsche Ausgabe erschien, und ähnliche Werke beweisen, wie sehr man damals auch in Deutschland nach Bildnissen in der Geschichte genannter Personen begierig war.

1. Erwägt man, dass die Namen auf den berühmtesten der Gemmen mit den vorgeblichen Namen der Steinschneider ihnen waren eingegraben worden, um die Namen der vorgestellten Personen zu sein, so klärt sich manches in dieser Untersuchung auf, wie man aus den hier aufgeführten Beispielen sehen wird. In diesen Hinsichten ist ein an sich wenig bedeutender Sard merkwürdig, den Peiresc im Jahre 1606 in England gekauft hatte, und auf dem ein bärtiger mit der phrygischen Tiara bedeckter Kopf, mit der Umschrift *AЄTIΩNOC* zu sehen war. Denn hätte sich des Aetion Name nicht auf dem Steine des Peiresc befunden, wie hätte er auf die Meinung gerathen können, das Bildniss gehöre dem Vater der Andromache an? — wie hätte Welser, nach seiner erzwungenen Lesart der Aufschrift, den Kopf dem Maler Athenion beilegen können? Peiresc war daher überzeugt, auf seinem Steine den Aetion zu sehen, und zuverlässig konnte nur dieses die Absicht desjenigen gewesen sein, der den Namen dem Kopfe hatte beifügen lassen. Wenn sein Freund Welser die Aufschrift gleichfalls für den Namen des vorgestellten Mannes hielt, aber glaubte, es sei das Bildniss des Malers Athenion, dessen Lukianos gedacht habe, so machte Peiresc dagegen den gegründeten Einwurf, dass dem Maler die phrygische Tiara nicht zukomme [10]. Ungefähr hundert Jahre später hatte die Gemme des Peiresc mit den vorgeblichen Bildnissen des Solon gleiches Schicksal; denn der Name ward nicht weiter für den des Vaters der Andromache gehalten, sondern musste der Name eines Steinschneiders Aetion sein.

Stosch war der erste, der den Steinschneider Aetion mittelst seiner Sammlung benamter Gemmen in die Künstlerwelt einführte, indem er den Kopf Priamus nannte und eine Abbildung nach einem Glasflusse lieferte [11]. Wie uns Winkelmann will glauben lassen [12], wusste Stosch damals nicht, dass sich der Sard, von dem er genommen, bei Masson in Paris befand, von wo er, wie fast alle verfälschte Steine mit Künstlernamen, nach England kam in die Sammlung des Duc von Devonshire. Die Neuheit der Aufschrift, die sogleich jedem auffält, der sich mit Gegenständen dieser Art

bekannt gemacht hat, lässt uns nicht zweifeln, dass Stosch den Sard wohl noch früher kannte, als Masson. Inzwischen lässt sich nicht erweisen, dass der Stein des Duc von Devonshire derselbe sei, den vormals Peiresc besessen.

In Hinsicht der Arbeit dieses Steines ist zu bemerken, dass das Gesicht nicht übel ausgeführt ist, jedoch die wenig geschmackvolle und etwas gesuchte Behandlung des Bartes beweisen, dass der Kopf eben so wie die Schrift aus neuer Zeit herrührt. Visconti und Millin nahmen ohne Bedenken den Aetion in die Gesellschaft der alten Steinschneider auf [13]. Gravelle, Lippert und Raspe waren vorher der ihnen von Stosch gegebenen Richtung gefolgt [14], und liefern ähnliche eben so falsche Gemmen mit dem Namen des Aetion.

Ein bärtiger Hermes in ganzer Gestalt mit dem Schlangenstabe, und mit der Aufschrift des vorgeblichen Aetion, ward von Millin bekannt gemacht. Der Name ist neu und eben so, wie die zuletzt erwähnten, eine Wiederholung des zuerst von Stosch mit diesem Namen beschriebenen Steines; neu mag auch die Arbeit sein [15].

2. Aus der Zeit der schönsten Blüthe der griechischen Kunst ist das Brustbild einer mit dem Diadem geschmückten Königin auf einem sehr schönen gelblich röthlichen Carneol. Im Felde die Aufschrift *ΥΛΛΟΥ* [16]. Die hohe einfache Schönheit des Gesichts und aller seiner einzelnen Theile, der grosse, edle, alles Gesuchte vermeidende Styl nebst der Sicherheit in der Ausführung sind Eigenschaften, die in solcher Vollkommenheit kaum in einem andern Werke der griechischen Glyptik gefunden werden. Stosch bemerkte, auf einer andern Gemme in Orsini's Sammlung, auf einem Prase, ohne den Namen des Hyllos, sei nach Le Fevre's Meinung dieselbe Königin vorgestellt, die wir auf unserm Carneol sehen [17]. Stosch billigte diese Aeusserung und fügte hinzu, sie scheine mit dem Carneol von einer Hand herzurühren. Ob nun gleich Orsini's Kupferstiche bei einiger Härte keinen üblen Begriff von der Beschaffenheit ihrer Vorbilder geben, wie man aus der Vergleichung mehrerer derselben mit den noch vorhandenen Denkmälern sehen kann, auch Le Fevre's Bemerkung [18] viel für sich zu haben scheint, weil auf dem Prase fast alles eben so gebildet ist, wie man es auf dem Carneole findet (nur einige kleine Abweichungen in den Haaren und dem Gewande unterscheiden im Kupfer die zweite von der ersten Gemme) so ist es doch nur zu wahrscheinlich, dass der Pras, dessen Besitzer jetzt unbekannt ist, für

nichts weiter als für eine Wiederholung oder Nachahmung des schönen Bildnisses auf dem Carneol von neuer Hand zu halten ist.

Der in der ersten Zeit des Wiederauflebens der Künste und Wissenschaften allgemein herrschenden Vorliebe für Denkmäler mit den Namen der vorgestellten Personen, und der daraus fliessenden Gewohnheit, diejenigen, die solcher Aufschriften ermangelten, damit zu versehen gemäss ward unser schönes Bildniss von Orsini, Le Fevre und Baudelot, der des Letztern Erläuterung von Orsini's Bildnissen ins Französische übersetzt hatte, wegen seiner Aufschrift *ΥΛΛΟΥ*, deren Neuheit sie nicht kümmerte, für das Bildniss des Hylas, des Lieblings des Herakles, ausgegeben [19]. Wie konnte aber dieses Brustbild einer weiblichen Schönheit das Bildniss eines kraftvollen Jünglings sein? Eben so wenig hatte De Boze triftige Gründe anzugeben, als er denselben Kopf Artemisia nannte [20], und um nichts wahrscheinlicher war Stosch's Meinung, unsere Königin sei die berühmte Cleopatra [21]. Er erinnert zwar dabei, Plutarchos sage: die Gestalt dieser Königin sei gar nicht so vollkommen schön und reizend gewesen, desto mehr aber bezaubernd und auf das höchste einnehmend ihr Gespräch und Umgang [22]. Allein das Bildniss des Carneols beweist durch seine Schönheit, dass es dem zu Folge, was Plutarchos bemerkt, der Kleopatra nicht angehören kann, und zwar um so weniger, da wir von der Königin Aegyptens ein vollkommenes Bildniss, das durch Leben und Wahrheit unübertrefflich ist, auf einer ihr gleichzeitigen Münze besitzen, in dem aber die scharf und bestimmt hervortretenden geistvollen Züge ganz den Gegensatz einer vollkommenen Schönheit darstellen [23].

Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, als man auf den Gemmen nicht weiter die Namen der vorgestellten Personen zu finden glaubte, sondern nur Namen der Steinschneider darauf zu entdecken suchte, ward Hyllos für den Namen des Steinschneiders gehalten. Stosch, Mariette, La Chau und Le Blond, Bracci und Raspe sahen ihn dafür an, auch Millin, der ihn blos flüchtig erwähnt [24], indem Visconti seiner gar nicht gedacht hat, wohl aber mit grossen Lobpreisungen den tief unter unserm Carneol stehenden Stier mit demselben Namen erwähnt hat.

Obgleich die hinter dem Brustbilde angebrachten Worte *LAVR. MED.* hier eigentlich nicht an ihrem Orte stehen, so freut man sich doch bei dieser Gelegenheit, das Andenken des ehrwürdigen Lorenzo de'Medici zu erneuern, dem die Nachwelt so viel schuldig

ist. Aus der Sammlung des Fulvio Orsini, dessen Bildnisswerk oben genannt wurde, war diese vortreffliche Gemme mit mehrern andern vorzüglichen Steinen in die Sammlung des Lorenzo gekommen und gehört zu denen, welche das ungegründete Vorgeben, das auch Lippert geäussert hat, Lorenzo habe mit seinem Namen nur solche Stücke versehen lassen, die man zu seiner Zeit, oder auf sein Geheiss geschnitten habe, widerlegen. Als nachher während der Unruhen zu Florenz seine Kunstschätze zerstreut worden, gelangten einige der Gemmen in den Besitz des durch seine ausgesuchten Kunstwerke berühmten Crozat, nach dessen Ableben seine Gemmen in die Sammlung des Duc d'Orleans aufgenommen wurden, welche späterhin in die Russisch Kaiserliche überging. Die übrigen Gemmen, welche später als der hier beschriebene Carneol in neuer Zeit mit dem Namen Hyllos versehen wurden, werden künftig beurtheilt werden.

3. Noch ein Beispiel von einer Gemme, der man eine Beischrift beigefügt hat, durch welche man die Angabe der Vorstellung bezweckte, liefert ein trefflicher Carneol in der Kaiserlich Russischen Sammlung mit dem Bildnisse des Antinous als Harpokrates. Alles, was in diesem Theile unserer Untersuchung und in den folgenden ausführlich bewiesen worden, giebt uns hinlängliche Aufklärung über die Bedeutung der Aufschrift *ΕΛΛΗΝ*, dass nemlich einer der frühern Besitzer dieses Carneols, wenn nicht etwa Orsini selbst, dem allgemeinen Trachten nach Namen der vorgestellten Personen folgend, dem Steine den Namen Hellen ertheilt habe, um ihn für das Bildniss des Hellen, Deukalions Sohns, auszugeben, und dadurch seine Sammlung, die schon so manche Bildnisse berühmter Männer des Alterthums, versehen mit ihren in jener Zeit hinzugefügten Namen, enthielt, durch denjenigen Heros zu vermehren, von dem das merkwürdigste Volk des Alterthums den Namen der Hellenen erhalten hatte. Die hier eben vorgetragene Auslegung scheint mir in mancherlei Hinsichten wahrscheinlicher, als die in der Einleitung mitgetheilte zu sein.

Von allen Gemmen, auf welchen man die Namen ihrer Künstler zu finden glaubte, zogen gewiss diejenigen die meiste Aufmerksamkeit auf sich, die dem von Plinius und Suetonius erwähnten Dioskorides, dem berühmten Steinschneider zur Zeit des Augustus [26], waren beigelegt worden. Da, nach den vorhandenen Gemmen zu urtheilen, Dioskorides und Solon sich mit Darstellung derselben Gegenstände sollen beschäftigt haben, so schien es zweckmässig,

ihre Arbeiten zusammen, und nicht von einander getrennt zu betrachten und zu beurtheilen. Die von beiden Künstlern gewählten Gegenstände sind, wie man glaubt, erstlich das Bildniss eines Mannes, der lange genug von Baudelot an bis auf Visconti für das des Mäcenas hat gelten müssen; und zweitens Diomedes das Palladium raubend.

Bevor man alle mit des Dioskorides Namen bezeichneten Gemmen für Arbeiten des berühmten Steinschneiders dieses Namens ausgab, der zu des Augustus Zeit lebte, wie bis jetzt alle gethan, die darüber geschrieben haben, wäre es wohl nöthig gewesen, zu erwägen: ob alle diese Gemmen in einem und demselben Geschmack gearbeitet, und ob alle von einer und derselben Vortrefflichkeit ihres Verfassers zeugen? Ob die Handschrift des Namens auf allen eine und dieselbe ist? Auf die beiden so wichtigen Fragen aber ist nie Rücksicht genommen worden. Denn unter diesen Steinen findet man allerlei Arten von Arbeit, eine Gemme von hoher Vortrefflichkeit, einige von gutem Geschmacke, die eine sehr geschickte Hand verrathen, andere von kaum mittelmässigem Verdienst. In Ansehung der Schrift ist der Name bald mit *C*, bald mit Σ geschrieben; er ist bald abgekürzt, bald völlig ausgeschrieben; bald bestehen die Buchstaben aus geraden Strichen, bald sind letztere an den Enden mit Kugeln versehen; oft mit guten, zuweilen aber auch mit sehr mittelmässigen unordentlich stehenden Zügen geschnitten. Demungeachtet wurden alle diese Steine einem einzigen Künstler beigelegt, dessen Geschicklichkeit man, ohne das viele Mittelmässige der ihm beigelegten Stücke in Anschlag zu bringen, für die äussersten Gränzen der Steinschneidekunst hielt. Bis zu Visconti, der die Namen der Künstler auf verfälschten Gemmen, die des Dioskorides, Solon, Allion, Gnaeos, Polykletos nebst Felix, Kronios, Onesas, Sostratos, Pergamos und fast alle andere Namen auf Gemmen für ächt hielt [27], und bis zu einem der neuesten Schriftsteller über die Kunst des Alterthums, bis zu Hrn. Thiersch [28], sind die sogenannten Werke des Dioskorides, des Solon, des Teukros und des Aulos zu den vorzüglichsten des Alterthums gezählt worden.

Schon im sechzehnten Jahrhunderte finden wir einen Hermes mit dem Namen des Dioskorides erwähnt. De Montjosieu, der in seinem 1585 erschienenen Buche über die Merkwürdigkeiten Roms in einer beachtungswerthen Stelle einige der schönsten Gemmen nennt, die er daselbst sah, gedenkt eines Bildnisses des Augustus in folgenden Worten [29]: *Famam etiam habet Dioscorides,*

*qui Divi Augusti imaginem expressit, qua postea principes signabant. Similem, si non eandem caelaturam habet Heroaldus medicus regius, naturae pariter et artis bonus existimator.* In diesen Worten glaubte man nun nicht nur ein Bildniss des Augustus von Dioskorides, sondern auch eine mit des letztern Namen bezeichnete Gemme erwähnt zu finden. Diese Vermuthung scheint wenigstens die plötzliche Erscheinung zweier vorgeblichen Bildnisse des Augustus mit dem Namen des Dioskorides am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zu bestätigen.

Gerade zur selbigen Zeit, wo sich die von Montjosieu erwähnten Gemmen zu Rom befanden, besass Fulvio Orsini seine so berühmte Sammlung von Gemmen, Münzen und Alterthümern in Marmor. Unter den erstern bemerkte man einen Pras, der vorher dem Cardinal Pietro Bembo gehört hatte, auf dem der ältliche Kopf des Augustus mit Lorbeer umkränzt geschnitten, neben dem der Livia; ferner ein Bildniss der Julia, Augustus Tochter; zwei Gemmen, die von den Kennern bewundert und für Werke des Dioskorides gehalten wurden [30], dem einige auch einen Carneol mit dem Kopfe des M. Marcellus zuschrieben [31]. Faber's Beschreibungen dieser Gemmen verdienen verglichen zu werden; man sieht daraus, wie schon damals die Kenner und Sammler das Schöne an diesen seltenen Kunstwerken zu schätzen verstanden. Keine dieser drei Gemmen trug den Namen des Künstlers, auch der von Faber so sehr gerühmte Carneol mit dem Bildnisse des M. Marcellus hatte, als Faber schrieb, noch keine Aufschrift, denn wäre dieses der Fall gewesen, so würde ein aufmerksamer und einsichtsvoller Beobachter wie Faber, nicht ungewiss gewesen sein, ob die Arbeit an dieser Gemme dem Epitynchanus, oder dem Zosimus, oder vielmehr dem Dioskorides zuzuschreiben sei. Zum Troste aller Freunde benannter Gemmen hatte aber jemand, wahrscheinlich Orsini selbst, vor der Herausgabe seiner Bildnisse in beiden Ausgaben, dem Carneol vorstellend den Kopf des M. Marcellus die Inschrift *ΕΠΙΤΥΓΧΑΙΝΟϹ ЄΠΟΙЄΙ* (*sic*) eingraben lassen und dadurch alle Ungewissheit gehoben. Orsini besass noch überdies das Bildniss des Augustus mit der Strahlenkrone auf einem Carneole und mit dem Namen des Dioskorides [32], eine Gemme, von der nirgends weiter Erwähnung geschieht, die aber mit den oben angezogenen zum Beweise dient, dass Namen alter Steinschneider schon im sechzehnten Jahrhunderte gesucht, und wie es ausser Zweifel zu sein scheint, Gemmen eingegraben wurden. Eben so wenig fin-

den sich jetzt noch Cameen des Zosimus, deren Faber bei den hier angezogenen Gemmen mehrmals gedacht hat[32 a]. Faber setzt weiter hinzu: Dioskorides sei wahrscheinlich der Künstler eines Camee, vorstellend Julia Augustus Tochter. Kenner zur damaligen Zeit versicherten, wie Faber sagt, man habe nie etwas Vollkommneres von dieser Art gesehen. Die Schicht, welche zum Gesicht verwendet worden, sei vom schönsten Weiss; röthlich sei das Haar gefärbt; der Schleier nebst der Bekleidung sei aus einer dunklern rothen Schicht gearbeitet, und auf dem schönsten Carneolgrund errege das vortreffliche Profil Erstaunen[33]. Wo dieser Camee sich jetzt befindet, ist unbekannt, und ich kenne keinen, der mit Faber's Beschreibung übereinträfe.

Die hier genannten Werke der Steinschneidekunst beweisen, dass schon im sechzehnten Jahrhundert die Nachricht aus dem Alterthume, Dioskorides habe das Bildniss des Kaisers Augustus geschnitten, dessen er und seine Nachfolger sich zum Siegeln bedient hatten[34], hinreichend war, um Köpfen dieses Kaisers auf Gemmen mit dem Namen des Dioskorides ihr Dasein zu geben. Lessing glaubte zwar noch an vorhandene Werke des eben genannten Künstlers, bemerkt jedoch sehr richtig: «von den Steinen, die seinen Namen führen, hat man nicht wenige für untergeschobene zu halten. Die zwei Köpfe des Augustus beim Stosch können keine Köpfe des Augustus sein»[35].

Wir gehen zur Betrachtung noch jetzt vorhandener, dem Dioskorides und dem Solon beigelegter Gemmen über.

1. Das eine der erwähnten Bildnisse des Augustus und das vorzüglichere ist ein Amethyst vormals in der Strozzischen Sammlung und gehört jetzt dem Duc de Blacas, durch dessen Gefälligkeit ich diesen so berühmten Stein in Rom sah[36]. Der veilchenblaue sehr blass gefärbte Amethyst ist von derselben Art, welcher sich die Alten bedienten, ein Stein, dessen Vaterland unbekannt, der aber wahrscheinlich aus Indien kam. Unter dem Brustbilde liest man *ΔΙΟCΚΟΥΙΙΔ*; denn der dritte Buchstabe, vom Ende gerechnet, ein *P* hat wegen der Kleinheit der Schrift das Ansehen eines *I*, das oben ein wenig dicker ist als unten. Sehr sorgfältig ist die ganze Arbeit am Gesicht, am Halse und am Auge, nicht übel das Ohr und die übrigen Theile. Mit dem Gesichte aber steht in einem auffallenden Widerspruch das Haar, dessen Locken schlecht, ängstlich und ohne Geschmack gelegt, auch zu tief eingeschnitten sind, wodurch sie wie einzelne Stricke aussehen. Niemand wird behaup-

ten wollen, dass hier die Hand eines der ersten Meister, des Dioskorides, zu erkennen sei. Dieser Amethyst kann nicht die Gemme des königlichen Leibarztes Heroaldus sein, welche de Montjosieu erwähnte; denn das Brustbild auf der Gemme des Duc de Blacas besitzt nicht nur gar keine Aehnlichkeit mit dem Kaiser Augustus, sondern gerade entgegengesetzte Züge [37]. Die Köpfe des Augustus haben ein länglich schmales Gesicht, während auf dem Amethyste des Duc de Blacas die Entfernung von der Nasenspitze bis zur Mitte des Ohres so beträchtlich ist, dass sie ohne fehlerhaft zu sein, gar nicht grösser sein könnte. Augustus trägt auf allen seinen Bildnissen nie den Bart; auf unserer Gemme ist sowohl die Oberlippe als das Kinn, die Kinnlade und von da die Wange bis zur Mitte des Ohres, wenn auch nicht so stark wie im Kupfer bei Stosch und Bracci, doch mässig mit dünnem lockigen Barthaar umflossen. Die Aufschrift ist, gegen die Gewohnheit von Augustus Zeitalter, abgekürzt. Auch besitzt sie diesen Mangel abgerechnet nichts, was für ihr Alterthum spräche, obgleich sie im Ganzen nicht übel ausgeführt ist. Stosch giebt in seinem Kupfer die Beschädigung der Gemme durch einige Striche an, welche anzeigen sollen, dass am Ober- und Hinterhaupte grosse Stücke ausgesprungen sind. Dass er im Kupfer die ganze Beschädigung nicht genauer ausdrückte, (der Abdruck des Cades thut es eben so wenig) war in einiger Hinsicht zu billigen. In der Beschreibung des Steines aber hätte Stosch bemerken sollen, dass an diesem Amethyste auf eine sehr sonderbare Weise die ganze Oberfläche des Feldes oben und an beiden Seiten fast ganz bis an die Umrisse des Vorkopfes und des Gesichtes beschädigt, und bis zu beträchtlicher Tiefe ausgesprungen ist, so dass sich fast nur durch ein Wunder der Kopf und der an ihm hängende untere Theil des Feldes, auf dem sich der Name des Künstlers befindet, erhalten konnte. Es ist wahrscheinlich, dass der Künstler, entweder weil er mit der Rückseite des Hauptes nicht zufrieden, oder weil vielleicht eine Aufschrift auf dieser Stelle misslungen war, alles dieses vertilgte, um zugleich seiner Arbeit die Spuren der alles vertilgenden Zeit einzudrücken.

Alles, was nun hier über dieses Bildniss bemerkt worden ist, beweist nur zu deutlich, dass dieser Stein, den Millin und Visconti zu den schönsten Musterwerken des Dioskorides zählen [38], nicht nur nicht ein Werk dieses Künstlers, sondern eben so wenig eine alte Arbeit ist.

2. Das zweite vorgebliche Bildniss des Augustus, das die Unterschrift *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ*, von der aber auf dem Abdrucke der letzte Buchstabe fehlt, gleichfalls dem Dioskorides beilegt, ist auf einem Granat geschnitten, der vormals dem Marchese Massimi gehörte [39], nachher aus der Sammlung des de Thoms [40] in die des Statthalters von Oranien kam, und jetzt in der des Königs der Niederlande sich befindet [41]. Dieser Stein ist eine misslungene, ein wenig verkleinerte Nachahmung des eben vorher beschriebenen. Das Aengstliche und Furchtsame der Ausführung muss jedem sogleich auffallen. Schwach und leer an Ausdruck ist das ganze Gesicht, und die auf dem Amethyste nur zu sehr unvollkommen gearbeiteten Haare sind, obgleich in dieser Nachahmung ein wenig angeordnet, nichts weniger als gerathen. Nicht zu billigen findet man die Verwechselung des *C* mit *Σ*, weil für das Zeitalter des Dioskorides das *C* richtiger gewesen sein würde. Ein Zeichen der Unwissenheit desjenigen, der diesen auf Trug berechneten Stein schneiden liess, ist die überflüssige Hinzufügung des Sternes. Winkelmann hielt diesen Stein für ächt, ohne des Amethystes zu gedenken, und bemerkt, dass der Granat im Fassen in drei Stücke zersprungen sei [42]. Raspe rühmt ihn als vortrefflich, und Millin nebst Visconti [43] zählen ihn ihren ächten Werken des Dioskorides bei. Letzteres ist um so befremdender, da, wenn letzterem auch der Granat der Neuheit wegen nicht verdächtig schien, er doch Bracci's Bemerkungen hätte folgen sollen [44], welcher bemerkt, es sei wahrscheinlich eine Arbeit des Flavio Sirleti. Er nennt zwar dabei seine Gewährsmänner nicht, auf deren Urtheil er sich so oft beruft; aber nur sie konnten ihn zu dieser seiner Meinung leiten, da sein ganzes Buch auf allen Seiten so deutlich den Mangel auch nur an einiger Einsicht in die Kunst beurkundet. Wahrscheinlich haben die beiden hier beschriebenen Bildnisse dem Stosch ihr Dasein zu verdanken.

3. Ein vorwärts gewandter stehender Hermes mit einem kurzen Mantel bekleidet, welcher durch ein Versehen des Künstlers im Abdrucke den Friedensstab in der linken Hand hält, auf einem Carneol, der vormals Stosch gehörte, nachher aber in den Besitz des Lord Holdernesse kam, trägt an der Seite den Namen des Dioskorides in kleinen und saubern Buchstaben [45] *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ*. Montjosieu erwähnt in der eben angezogenen Stelle einen Carneol, den er in Rom bei Orazio Tigrini, einem einsichtsvollen Kenner, sah, und in den Dioskorides einen Hermes und seinen Namen dabei geschnitten [46]. Es fragt sich nun erstlich: ist der von Stosch

bekannt gemachte Hermes derselbe, den Montjosieu zu Rom sah, und den nachher Fulvio Orsini besass? Zweitens, wenn es derselbe Stein wirklich ist, kann er dann für ein ächtes Werk des Dioskorides gehalten werden? Dass der Stein, den Montjosieu erwähnt, derselbe ist, den Stosch besass, oder dass er demselben durch die Vorstellung und den Namen des Künstlers wenigstens ähnlich gewesen, würde man aus den paar Worten des Montjosieu nicht schliessen können; aber es wird wahrscheinlich, da Fulvio Orsini nachher Besitzer dieses Carneols wurde und Spon, der ein flüchtig gefertigtes Kupfer von demselben mittheilt, bemerkt, es sei derselbe Stein, den Montjosieu gesehen habe[47]. Auch dadurch gewinnt die Vermuthung, dass diese von Stosch besessene Gemme dieselbe sei, von der Montjosieu sprach, einige Wahrscheinlichkeit, dass die vortreffliche Artemis des Apollonios, welche der eben genannte Reisende gleichfalls bei Tigrini zu Rom sah, nachher auch in den Besitz des Fulvio Orsini kam, und von Spon neben dem Hermes abgebildet wurde. Wahrscheinlich kam späterhin diese Artemis mit den übrigen Gemmen des Orsini in die von Lorenzo angelegte Sammlung. Dieses erhellet aus mehrern Gemmen, die jener aus seiner Sammlung bekannt gemacht hatte, und die sich jetzt in andern Daktyliotheken befinden (unter andern auch einige durch Crozat in der vormaligen des Duc d'Orleans) und mit dem Namen des Lorenzo bezeichnet sind. Als die von letzterem gesammelten Alterthümer aller Art in den Unruhen zu Florenz zerstreut wurden, gelangten mehrere seiner trefflichsten mit seinem Namen bezeichneten Gemmen in den Besitz des Cardinal Farnese, und mit dessen Erbschaft in die königliche Sammlung zu Neapel[48]. Zu erinnern ist, dass ohne Spon's Kupfer niemand würde gewusst haben, dass Tigrini's Hermes, den nachher Orsini erhielt, dem auf unserm Carneol ähnlich und, wie dieser, einen kurzen Mantel trug; man hätte vermuthen können, es sei ein Hermes gewesen, der ein Widderhaupt trägt, wie wir ihn auf einer andern dem Dioskorides beigelegten unten erwähnten Gemme vorgestellt sehen.

Nichts desto weniger sind die beiden oben aufgestellten Fragen verneinend zu beantworten. Denn wenn auch die Gestalt des Hermes von Seiten der Verhältnisse und der Erfindung Vorzüge besitzt, wodurch sie eines alten Künstlers würdig erscheint; wenn gleich ihre Ausführung keine Aehnlichkeit mit irgend einem der zu Stosch's Zeit alten Künstlern untergeschobenen Stücke zu haben scheint, so kann diese Gemme doch keine Arbeit des Dioskorides

sein. Denn der Hermes ist in Hinsicht der Ausführung gar sehr unbedeutend, vernachlässigt und höchst mittelmässig, und die Arbeit im Abdruck viel weniger beendigt, als sie es im Kupfer des Stosch zu sein scheint. Es kann dieser Carneol folglich durchaus kein Werk des Dioskorides, dessen er ganz unwürdig, wohl aber eine nach einem bessern Steine gefertigte Wiederholung sein. Was die sauber gegrabene Aufschrift betrifft, so lehrt der Augenschein, dass sie nur aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts herrühren kann, und die Buchstaben, aus denen sie besteht, haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit denen der nicht zahlreichen Namensaufschriften auf Gemmen, welche schon zu Orsini's Zeit bekannt waren. Im Alterthume würde der mit so viel Sorgfalt eingegrabene Name gewiss keiner oberflächlich und höchst mittelmässig beendigten Arbeit beigesetzt worden sein. Denn die Regelmässigkeit und Sauberkeit solcher Inschriften und die kleinen Kugeln an den Enden der Buchstaben, dürfen eben so wenig für ein Merkmal der Aechtheit, als etwas grössere Schrift ohne Kugeln für einen Beweis neuer Abkunft gelten, wie ich in der Folge Gelegenheit haben werde, aus andern Beispielen zu beweisen. Obgleich es Montjosieu nicht ausdrücklich sagt, so sieht man doch aus seinen Worten, dass die vortreffliche Artemis und der Hermes, die dem Tigrini gehörten, damals schon sehr geachtet waren, weil sie die Namen des Apollonides (so las man damals den Namen des Apollonios) und des Dioskorides, zweier im Alterthume hochberühmter Steinschneider, auf sich gegraben trugen. Die erstere dieser Gemmen, wie schon bemerkt wurde, kaufte Orsini für hundert Goldstücke an sich, ein nach den Verhältnissen und dem Werthe aller Dinge zu jener Zeit, wo überdies der Boden der Stadt Rom noch so reich an kostbaren Alterthümern war, so hoher Preis, dass er bedeutender war, als was man, nach den jetzigen Verhältnissen berechnet, jetzt dafür geben würde. Es mag also der Hermes mit dem Namen des Dioskorides aus Orsini's Sammlung verloren gegangen sein; sonst wäre er, als ein Hauptstück, mit der Artemis des Apollonios in die Farnesische und mit ihr in die Neapolitanische gekommen.

Wäre auch nicht erwiesen worden, dass der vom Lord Holdernesse besessene Hermes mit dem Namen des Dioskorides die von Montjosieu und Spon beschriebene Gemme nicht sein kann, so würde jene schon deshalb im hohen Grade verdächtig scheinen müssen, weil sie, ohne dass man erführe woher, aus den Händen

des Stosch ans Licht trat. Dieser Carneol, den Millin zu den schönsten Werken des Dioskorides rechnet[49], ist meinen Bemerkungen zu Folge aus dem Verzeichnisse ächter Gemmen mit den Namen der Künstler zu entfernen. Noch einiges über die Aufschrift des Hermes des Tigrini wird da erinnert werden, wo von jener schönen Artemis des Apollonios die Rede sein wird.

4. Ein zweiter Hermes auf einem blassen Carneol, der sich erst in der Stoschischen Sammlung befand und nachher in die des Grafen Carlisle kam, bildet ihn ohne Mantel, nur mit der Chlamys auf der linken Schulter, von der Seite und mit dem Betrachtenden zugewandten Gesichte. In der rechten Hand hält er den Schlangenstab, in der linken eine Schale, auf der ein Widderhaupt liegt. Hinter ihm steht der Name des Dioskorides[50] *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ*. Bei allem Gefälligen und manchem Verdienstlichen dieser Arbeit, bei der untadelhaften Namensaufschrift ist dieser Stein, den Winkelmann übermässig schätzte, Millin und Meyer bewunderten[51], der aber schon dem nicht strengen Raspe verdächtig schien, keine kräftige vom Geiste des Alterthums durchdrungene Schöpfung, oder ein Werk des Dioskorides, sondern eine neue untergeschobene Arbeit.

Visconti erinnerte, die beiden Hermes des Dioskorides schienen nicht von einer und derselben Hand gearbeitet zu sein[52]. Warum nicht? Wenn ihm dieses der Fall zu sein schien, warum bemerkte er nicht, dass wenn auch die beiden Gestalten von verschiedenen Händen herrühren möchten, dennoch die Namensaufschriften auf ihnen offenbar von einem und demselben Künstler gegraben sind, und somit zu einem neuen Beweis ihrer Unächtheit dienen? Warum fiel es Visconti nicht auf, dass von allen Steinen, die man dem Dioskorides zuschreibt, kaum zwei von einer und derselben Hand herrühren? und wie konnte es ihm nur möglich scheinen, dass der vorgebliche Kopf des Augustus auf dem Amethyste, der vorgebliche Maecenas, der Diomedes, die Jo, und andere Vorstellungen, die er aber doch sämmtlich dem Dioskorides zuschreibt, von einer und derselben Hand sollten geschnitten sein? Der Hermes mit dem Widderkopfe ist sicher eine von Natter's Arbeiten, der auf beide Steine den Namen des Dioskorides geschnitten. Der Hermes im Mantel mag auch sein Werk sein, das er geflissentlich nur flüchtig beendigte, weil grössere Vollendung sehr leicht die Neuheit des Werks hätte verrathen können. Uebrigens war Natter der erste, der diese zweite Gemme des Hermes bekannt gemacht und

durch ein Kupfer erläutert hatte, ein Umstand, der meine Bemerkungen noch mehr unterstützt [52 a].

Natter würde einer der berühmtesten Künstler neuer Zeit geworden sein, hätte er sich in Italien länger ausgebildet. Denn wenige der Steinschneider, die vor und nach ihm in neuer Zeit sich ausgezeichnet haben, besassen ein so richtiges Gefühl für die Kunst der Alten, keiner war wie Natter in seinen besten Arbeiten so sehr von allem frei, was man Manier nennt. Schade, dass, weil er in allen Ländern, wohin ihn sein Schicksal trieb, mit Mangel und Noth zu kämpfen hatte, seine Werke so ungleich sind. In manchen von ihnen bewundert man mehr, was dieser Mann hätte werden können, als das, was er in den besten geleistet hat. Uebrigens spricht der blasse Carneol, wie Natter diesen Stein des zuletzt erwähnten Hermes nennt, für die Neuheit desselben. Denn man kann unter dieser Benennung entweder nur einen hell gelben Sard, oder einen gar wenig roth gefärbten Carneol verstehen, Steine, von denen der erste den Alten gänzlich unbekannt gewesen zu sein scheint, der zweite kaum in spätern Zeiten und nur von den schlechtesten Siegelgrabern gebraucht worden ist. Würde ein Kenner die mit Namen ihrer Künstler bezeichneten Gemmen, welche Stosch bekannt gemacht hat, deren Besitzer grossentheils unbekannt, und die selbst unzugänglich geworden sind, genauer betrachten können, so würden schon die gebrauchten Steinarten den neuen Ursprung mehrerer bestärken und verrathen.

Manchen, die unter den mit Künstlernamen versehenen Gemmen so vielerlei Arbeiten in ganz verschiedenem Geschmacke fanden, die dennoch einem und demselben Steinschneider zugeschrieben waren, mag diese Schwierigkeit unauflösslich geschienen haben. Dass es aber in den Zeiten der gesunkenen Kunst zuweilen geschehen sei, dass Steinschneider Werke grosser Künstler nachgeahmt, und um zu zeigen, von wem die Erfindung herrühre, den Namen des Verfassers des Vorbildes hinzugesetzt, ist eine aus der Luft gegriffene Aeusserung Visconti's, welche er seinen Bemerkungen über die Arbeiten des Aulus eingeflochten hat, und die eine nur etwas genauere Bekanntschaft mit diesen Kunstwerken sattsam widerlegt und vernichtet.

5. Unter den dem Dioskorides beigelegten Werken ist vielleicht keines so allgemein bekannt, als ein Ameshyst in der königlichen Sammlung zu Paris, auf dem man anfänglich den Kopf des Solon, nachher das Bildniss des Mäcenas zu sehen geglaubt hat [53]. Im

Jahre 1605 zeigte Rascas de Bagarris, Aufseher der Alterthümer Heinrich's IV, dem hochverdienten Peiresc bei dessen Anwesenheit zu Paris den nachher so berühmt gewordenen Amethyst, wobei der eben genannte leidenschaftliche Beförderer der Wissenschaften Bagarris aufmerksam machte auf die an den Enden der Buchstaben, die den Namen des Dioskorides bilden, befindlichen kleinen Kugeln, welche nach seiner Meinung dazu dienten, um darin die metallenen Buchstaben, welche den Namen des Dioskorides bildeten, zu befestigen [54]. Dieser höchst glaubwürdigen Nachricht steht nun eine andere entgegen, nach welcher der Amethyst mit dem Brustbilde des Solon, so nannte man es damals, und mit dem Namen des Dioskorides sich um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom befunden haben soll, wo ihn der Dr. Casp. Gevartius, der im Jahre 1666 starb, abzeichnete, welche Zeichnung Gronov im Jahre 1698 aus der Bibliothek des Bianchini bekannt machte, in der sie, nebst andern Zeichnungen desselben Gevart, einem Abdrucke der Bildniss-Sammluug des Fulvio Orsini beigefügt war. Gronov's Kupfer ist schlecht und Gevart's Zeichnung scheint, nach jenem Kupfer zu urtheilen, nicht sehr genau gewesen zu sein; doch sieht man daraus so viel, dass die Zeichnung nach einem dem Pariser ähnlichem Vorbilde gemacht ist. Der im Kupferstich gelieferte Kopf ist ohne Aufschrift: doch hatte Gevart dabei geschrieben, der Name des Dioskorides befinde sich auf dem Steine. Aber schon gegen das Jahr 1685, als Spon seine Folge von Alterthümern herausgab, soll sich dieser Amethyst bei Toussaint Lauthier zu Aachen befunden haben [55], dem Spon grosses Lob spendet. Beiden gar nicht unglaublichen Nachrichten zu Folge, müssen nun wirklich zwei im Ganzen einander sehr ähnliche Amethyste, einer zu Paris, der andere zu Aachen, vorhanden gewesen sein, und, da offenbar einer das Vorbild, der andere dessen Nachahmung sein musste, wenn Spon's Lobsprüche anders gegründet waren, so sollte man glauben, dass sich, weil der Amethyst des Gevart und des Lauthier, und kürzlich erst der in der Pariser Sammlung verschwunden [56], folglich eine Vergleichung beider kaum denkbar, die grössere Wahrscheinlichkeit, das Vorbild des andern zu sein, auf der Seite des Pariser Steines zum Nachtheile des Aachener befinde.

Allein es tritt ein anderer Umstand ein, der dieser Vermuthung eine neue Schwierigkeit entgegen stellt. Denn der Name des Dioskorides ist auf der Pariser Gemme nicht durch zarte, mit Kugeln versehene Buchstaben dargestellt, sondern sie sind, obwohl nicht

schlecht, doch mit etwas grössern Zügen und ohne Kugeln geschnitten. Um dieses Nichtübereinstimmen des Pariser Amethystes mit der oben mitgetheilten Bemerkung des Péiresc zu erklären, stehen nur zwei Wege offen: entweder ist der Pariser Amethyst mit einem andern, der dasselbe Bildniss, aber eine viel weniger sorgfältige Aufschrift trug, betrügerisch verwechselt worden; oder dieser Stein in Paris hat mit mehrern andern schönen Steinen aus alter Zeit gemein gehabt, dass der Grund oder das Feld von neuem abgeschliffen und geglättet wurde, wodurch man die Umrisse beschädigte und die zarten Buchstaben des Steines verschwanden. Letztere wurden in der Folge durch weniger zarte ersetzt, wobei man vielleicht auch den im Schnitte flach gehaltenen Stellen zwischen Stirn und Nase und um die Lippen nachgeholfen hat. Abdrücke in Schwefel oder Gyps in ältern Sammlungen scheinen die Vermuthung einer Beschädigung der Umrisse zu bestätigen, beweisen aber nichts, weil eine ähnliche Beschädigung auch an den Glasformen, aus denen sie gegossen, Statt gefunden haben kann. Dass übrigens am Vergewissern der Frage, ob die Umrisse des Gesichts durch Abschleifen und Glätten der Oberfläche des Amethysts gelitten hatten, und ob man nachher gesucht habe, diese Fehler zu verbessern, gar nichts für unsere Untersuchung liege, wird der Verfolg derselben lehren.

Was übrigens den Kopf auf dem Pariser Amethyste betrifft, so ist er im Ganzen mit Einsicht und Zartheit gebildet. Man sieht hier die Züge eines bejahrten Mannes bestimmt, aber doch ohne Härte dargestellt, und mit Gefühl und sprechender Wahrheit aufgefasst. Diese Vorzüge würden noch deutlicher ins Auge fallen, wäre der Grund oder das Feld in neuer Zeit nicht geglättet worden. Inzwischen sind an diesem Kopfe nicht zu rühmen die mit wenig Geschmack, blos durch einen unverarbeiteten Strich angegebenen Augenbraunen, die Falten der Haut am Ende des Augenwinkels, so wie die Falten der Stirn. Sehr mittelmässig ist das Ohr, hart und schlecht die Behandlung der Haare, und nichts weniger als vorzüglich der Hals. Das Gewand ist angelegt und gar nicht bearbeitet. Den zwischen dem Kupfer von dieser Gemme bei Stosch und der Nachricht des Gassendi, betreffend die Namensunterschrift, vorwaltenden Widerspruch bemerkten schon Lessing [57] und Eschenburg [58], und die neu darauf geschnittenen Buchstaben veranlassten die beiden Pichler, Anton und Johann, die eben so wenig als Bracci etwas von dem wussten, was von dem Schicksale des Steines hier bemerkt wurde, die Aufschrift für unächt zu er-

klären. Dieselben beiden Künstler bezweifelten ferner mit vollem Rechte, wegen des schlechten Geschmackes in den Haaren und in dem Gewand, dass dieses Brustbild eine Arbeit des Dioskorides sein könne[59]. Aus allen diesen Bemerkungen ergiebt sich, dass unser Bildniss für nichts weniger als für ein vollkommenes Meisterstück ausgegeben werden darf, und dass nur der, welcher gegen die Schönheiten der alten Kunst alles Gefühl verleugnet, glauben kann, es sei diese Gemme eine vortreffliche alte Arbeit, oder gar ein Werk des Dioskorides, wofür sie Visconti nebst Millin[60] und Meyer[61] annimmt. Ich halte dieses Bildniss für ein nach einem alten weit vorzüglicheren Vorbilde in neuer Zeit flüchtig ausgeführtes Werk, aber für das einzige Bildniss, das von dem vorgestellten Manne sich bis auf uns erhalten hat. Wir lernen hieraus, indem wir das über Chaduc und Gorlay Gesagte damit verbinden, dass man schon gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts geschäftig gewesen war, in der Absicht die Liebhaber zu hintergehen, Namen berühmter Künstler des Alterthums mit kleinen an den Enden mit Kugeln versehenen Buchstaben alten, aber auch neuen Gemmen einzuschneiden, wovon auch der vorher erwähnte Stein, den Montjosieu bei Tigrini sah, vorstellend Hermes mit dem kurzen Mantel bekleidet, ein Beispiel liefert. Uebrigens sind jene Schriftzüge mit Kugeln, die sich auf Münzen öfter, als auf Gemmen finden, von den Alten gewählt worden, weil sie leichter, als eckige Enden zu arbeiten sind, nicht aber um auf Gemmen sie mit Metall auszufüllen, wie Peiresc glaubte, oder um mittelst der Kugeln den zu grabenden Buchstaben ihre Stelle anzuweisen, wie Stosch und Lessing dafürhielten[62].

Wie aus der gleichlautenden Namensaufschrift des Dioskorides sich ergiebt, war das Bildniss auf dem Pariser Amethyste zuerst von Gevart gezeichnet und von Gronov bekannt gemacht worden. Dass diese Zeichnuug nicht nach dem eben genannten Steine, sondern nach einem ähnlichen, oder nach einer Wiederholung desselben genommen war, thut hier nichts zur Sache. Darauf erschien im Jahre 1714 nach dem Amethyste zu Paris das Kupfer der Künslerin Cheron ohne den Namen des Dioskorides, den man aber auf dem sehr ungetreuen Kupferstiche des P. Bodart in Heinrich Spoor's 1707 und 1715 erschienenem Buche findet. Ferner folgte 1717 der sehr kleine und unbrauchbare Stich in Baudelot's Briefe, bis endlich Stosch eine vorzügliche Abbildung davon lieferte, wel-

cher die wenig getreuen des Caylus und Mariette, und zuletzt die schöne in Visconti's Iconographie folgten.

Man würde vielleicht vermuthen können, eine Abbildung des Steines, den Gevart gezeichnet und den Gronov hat stechen lassen, finde sich auch auf Baudelot's Kupfertafel und sei daselbst mit der Zahl V bezeichnet. Auf ihm hat die Aufschrift des Namens eine von der des Pariser verschiedene Richtung, fängt von oben an, und die Buchstaben sind nach innen gekehrt, der Kopf aber hat die Richtung des Pariser. Es kann aber dieser Stein nicht der von Gevart gezeichnete sein; denn es fehlt dem Brustbilde bei Baudelot die Bekleidung, die es in Gevart's Abbildung bei Gronov trägt. Andere Wiederholungen der Pariser Gemme aus dem achtzehnten Jahrhundert übergehe ich [62 a].

Einstimmig hatte seit seinem ersten Erscheinen dieser Kopf für das Bildniss des Solon gegolten, bis es im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts auf eine unten zu erwähnende Veranlassung den Namen Mäcenas erhielt. Diesen Kopf aber auf dem Pariser Amethyste Solon zu nennen, hatte eine alte früher bekannte und von Fulvio Orsini schon im Jahre 1570 bekannt gemachte Gemme Gelegenheit gegeben. Und dieses ist der Grund, warum wir uns nach den Bemerkungen über das Pariser Brustbild sogleich dem Orsini zuwenden, indem wir mit der Beschreibung der Gemmen beginnen, welche den Namen Solon tragen, der von jener Zeit her bis jetzt für einen Steinschneider gehalten wurde. Die Köpfe des vorgeblichen Solon, welche dem auf Orsini's Gemme ähnlich sind, hat man nur zu oft unter einander verwechselt und einige von ihnen Sammlungen zugeschrieben, zu denen sie nie gehörten. Es sind die Aufschriften dieser vier Gemmen angegeben, wie sie im Abdrucke erscheinen. Auf allen befinden sie sich hinter dem nach der rechten Seite gewandten Kopfe. Es sind folgende:

6. *a.* Ein sehr schöner indischer Carneol in der Farnesischen Sammlung zu Neapel, mit der Aufschrift *COΛΩNOC*. Das Untertheil der Buchstaben ist nach aussen gewendet [63].

7. *b.* Ein Carneol, ein wenig kleiner als der vorhergehende, der sich vormals in der Riccardischen Sammlung zu Florenz befand, und zuletzt dem Fürsten Stanislas Poniatowski zu Rom gehörte. Seine Aufschrift ist: *ƆOИωJλ OƆ*. Das Untertheil der Buchstaben ist nach aussen gewendet. Der eine Strich des *λ* geht weit über den andern hinaus [64].

8. *c.* Ein Carneol bedeutend grösser, als die vorigen, der sich jetzt in der kaiserlichen Sammlung zu Wien befindet [65]. Das Untertheil der Buchstaben ist nach aussen gerichtet: *ƆOИΩΛOƆ*. Es scheint mir derselbe Stein zu sein, den Fulvio Orsini in Kupfer geliefert [66], und den nachher Bellori [67], Gronov [68] und La Chausse [69] aus der Barberinischen Sammlung in Kupfer haben stechen lassen. Mit völliger Sicherheit lässt sich in dergleichen Untersuchungen, wegen des Mangels an vollkommener Genauigkeit in den damaligen Abbildungen, was Bild und Schrift betrifft, nichts behaupten. Aber Gronov hat sich, wie mir scheint, geirrt, wenn er die Gemme bei Orsini und La Chausse für zwei verschiedene und nicht für eine und dieselbe hielt; er liefert dabei einen flüchtigen Umriss des Barberinischen Steines [70]. Ich vermuthe, dass letzterer von Rubens gezeichnet worden, und dass er das Vorbild zu dem Kupfer war, das dieser eben so grosse Maler als ausgezeichneter Liebhaber und Kenner der Alterthümer in einer kleinen von ihm nur begonnenen Folge von Kupferstichen als Solon's Bildniss stechen liess [71]. Auf den Kupfern hat die Inschrift des Namens nicht eine und dieselbe Richtung der Buchstaben, und der Stein weicht davon ab. Da man aber in jener Zeit nicht darauf sah, dass die Kupfer den Kopf nach der Seite hin gerichtet darstellen, wohin er es auf dem Abdrucke ist, noch weniger die Aufschriften gerade so lieferte, wie sie auf dem Abdrucke des Vorbildes stehen, so darf diese Verschiedenheit uns nicht hindern, zu vermuthen, dass Orsini und La Chausse einen und denselben Stein abgebildet, und dass dieser Carneol derselbe ist, der vormals sich in der Barberinischen Sammlung befand. Ungenau ist selbst das Kupfer, das Mariette vom Pariser Amethyste gegeben hat; denn der Kopf ist nach der rechten Seite gewandt, da er es im Abdrucke nach der linken ist, und die Füsse der Buchstaben der Aufschrift sind gegen den Kopf gekehrt, da sie auf dem Steine dem Rande zugewendet sind. Dieselbe falsche Richtung hat dasselbe Brustbild auf dem Kupfer des Grafen Caylus, auf dem die Aufschrift gänzlich mangelt.

9. *d.* Ein sehr flach geschnittener Carneol, ein wenig grösser, als der vorige und etwas schildförmig geschliffen, aus der Sammlung des Fürsten Piombino Ludovisi zu Rom. Die nach innen gerichteten Buchstaben der Aufschrift *COΛΩNOC* sind nur flüchtig gegraben [72]. Was die oben berührte Verwechselung dieser vier Gemmen betrifft, so scheint Orsini in der ersten Ausgabe seiner Bildnisse von 1570, wie aus Gronov's angeführter Stelle erhellt,

den nachher barberinischen Carneol, den er besass und bekannt machte, mit dem Riccardischen zu verwechseln, weil er von jenem bemerkt, man sehe darauf ein *Λ*. Dass aber Orsini letztere Gemme nicht besass, beweist sein Kupfer zur Ausgabe 1598. Inzwischen ist auf dem barberinischen Carneol das *Λ* auch nicht vollkommen gebildet. Lippert schreibt die Gemme zu Neapel irrig der Riccardischen Sammlung zu. Stosch macht den Riccardischen Carneol bekannt, sagt aber, er gehöre dem Fürsten Ludovisi. Bracci wiederholt dieses, verändert aber willkührlich im Kupfer die Gestalt des *Λ*. Raspe irrte sich, indem er Gori wegen seines *Λ* tadelt, welches gerade so auf dem Riccardischen Steine gebildet ist. Winkelmann denkt sich unter dem Carneole des Fürsten Ludovisi einen ziemlich tief geschnittenen Stein, woraus man sieht, dass er ihn mit dem barberinischen verwechselt. Er und Raspe lasen seine Aufschrift falsch *COYUHOC*, weil sie glaubten, das Untertheil der Buchstaben sei nach aussen gerichtet, da sie es doch nach innen sind.

Von diesen vier Abbildungen eines und desselben Mannes ist der erste Stein der schönste. Alles, sowohl das Gesicht als das Haar, ist mit eben so viel Geschmack als Fleiss beendigt. Der dritte viel grössere Stein hat auch sein Verdienst; das Gesicht besitzt Leben und kräftigen Ausdruck, und was dem Ganzen an Beendigung abgeht, wird durch Freiheit der Ausführung zum Theil ersetzt. Sehr verschieden von der ersten Abbildung ist in jeder Hinsicht die zweite, sowohl was die Zeichnung, als auch was die Ausführung betrifft. Es mangelt diesem Kopfe an Aehnlichkeit, Ausdruck und Richtigkeit der Zeichnung; denn das Ohr ist zu gross und steht zu tief. Es ist eine flüchtige wenig beendigte Arbeit von neuer Hand. Diese Bemerkung war nöthig, weil man sich nicht selten auf dieses Bildniss bezogen, und weil Stosch, der Unterschrift nach, es zum Vorbilde seiner Kupfertafel gewählt hat. Obgleich er diesen Stein hatte zeichnen lassen, so bemerkt man doch deutlich, dass der Zeichner mehr der dritten Gemme in der Ausführung gefolgt ist. Viel weniger Werth als der dritte besitzt der vierte Carneol, welcher dabei sehr leicht eingeschnitten ist. Die Merkmale, wodurch sich diese vier Gemmen von einander unterscheiden, sind oben deutlich angegeben, dass weiter keine Verwechselung Statt finden kann.

Betrachtet man nun den Kopf auf dem Pariser Amethyste, und vergleicht ihn mit der ersten Gemme von denen, welche mit dem Namen Solon bezeichnet sind, wobei man die den Mann in höherem Alter darstellende dritte zu Rathe zieht, so findet sich, dass

hier nicht an eine und dieselbe Person zu denken ist. Allenfalls die Gestalt der Nase haben beide Bildnisse mit einander gemein; im übrigen sind sie völlig von einander verschieden. Das Brustbild auf dem Amethyste hat einen länglichen Kopf, und durch die sehr hohe Stirn und das lange, aber nicht sehr hervortretende Kinn ein merklich langes Gesicht. Das zweite auf den vier Carneolen hingegen, zeigt einen runden und sehr breiten Kopf, die Stirn auf diesem ist viel kürzer und weit weniger gewölbt, als auf dem ersten, und der Raum von der Unterlippe bis zum Kinn weit kürzer und weit weniger gewölbt, als auf dem ersten; übrigens der Raum von der Unterlippe bis zum Kinn weit kürzer. Himmelweit sind die Lippen in beiden Bildnissen und der Ausdruck des Mundes von einander unterschieden. Alle diese Bemerkungen werden jeden überzeugen, wenn er in Ermangelung von Abdrücken, einen Blick auf Visconti's Kupfertafel werfen wird. Obgleich das Bildniss auf dem Amethyste einen weit bejahrtern Mann, als das zweite Bildniss, darstellt, so ist doch die Glatze auf jenem um sehr vieles kleiner, als auf den vier Carneolen, da doch das Gegentheil Statt finden müsste, wenn alle fünf Steine oder beide Bildnisse einen und denselben Mann abbilden sollten. Erwägt man dieses alles genau, so wird man nicht anstehen können, das Nichtige und Falsche der Behauptung einzusehen, die aber auch Visconti für wahr hielt, der Pariser Amethyst stelle denselben Mann vor, den wir auf den vier Carneolen erblicken.

In jener Zeit der Vorliebe für Bildnisse berühmter Männer, war es nicht zu verwundern, dass man wünschte die Gesichtszüge des Solon aufzufinden. Dieses Verlangen ward befriedigt dadurch, dass jemand den Namen Solon einer Gemme beifügte, der man den Kopf eines unbärtigen Alten eingeschnitten hatte, und welche aus Orsini's Sammlung erwähnt worden ist. Der Name Solon blieb dieser Gemme, und andern mit ähnlichen Köpfen gegen hundert Jahre lang, bis um den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Jagd nach Künstlernamen an die Reihe kam. Nun musste Solon, der athenische Weise, ein Steinschneider werden, ein Schicksal, das mehrere andere Gemmen, versehen mit Köpfen und Bildnissen und mit ihren willkührlich beigefügten Namen, erfahren hatten, von denen einige schon aufgeführt worden sind.

Nachdem die Gemmen mit Solon's Namen, als dem des Vorgestellten, versehen worden, oder um dieselbe Zeit mag man die grossen Schaumünzen oder Contorniaten mit vorgeblichen Bildnissen

des Solon und der Umschrift ΣΟΛΩΝΟΣ, die ihn bald älter, bald jünger, aber stets unbärtig vorstellen, verfertigt haben, von welchen im Jahre 1685 Spon die erste Abbildung bekannt machte. Dieser Kopf und die nachher durch Baudelot, Gessner und Visconti erschienenen [73] besitzen wenig Aehnlichkeit mit jenen vier Gemmen und sind auf Betrug berechnet. Von einem von ihnen scheint Spoor sein Bildniss des Solon entlehnt zu haben. Zu bemerken ist, dass Gemmen, die keine Bildnisse vorstellten, eine Ausnahme von letztern machen mussten, und schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts und im Anfange des siebzehnten mit Namen im Alterthume berühmter Steinschneider versehen wurden. Da nun nur wenige jener Namen auf uns gekommen sind, so war die Wahl derselben nicht schwer, und daher ward der des Dioskorides am öftersten gemissbraucht. Dass man so früh schon, als doch die Namen berühmter Personen am meisten gesucht waren, Künstlernamen mythologischen Darstellungen einschnitt, beweisen einige von Montjosieu genannte Gemmen mit Namen der Steinschneider, und ein weiter unten erwähnter Diomedes mit dem Namen des Solon, dessen Chaduc, der um 1600 in Italien gesammelt hatte, in seinen Handschriften gedenkt, eine sehr merkwürdige Nachricht, weil wir daraus sehen, dass der Name Solon, obgleich allgemein auf Gemmen für den Namen des Athenischen Weisen gehalten, dennoch schon so früh auch für den eines Lithoglyphen gegolten hatte. Befände sich unter den andern unten beurtheilten Vorstellungen mit dem Namen des Solon auch nur eine, deren Arbeit oder Namenseinschnitt mit den vier Carneolen oder, was freilich noch mehr sagen würde, mit einer der alten Gemmen, deren Aufschrift unbezweifelt ächt ist, einige Aehnlichkeit hätte, so würde Visconti doch wenigstens einen Schein von Recht gehabt haben, die Aufschrift des Carneols zu Neapel für ächt zu halten. Da aber in ihnen nichts von einer solchen Aehnlichkeit zu finden, so kann die Aufschrift der eben genannten Gemme, welche Visconti und durch ihn verleitet Millin für alt und ächt hielten [74], obgleich ihre Neuheit auch dem Uneingeweihten einleuchtend ist, eben so wenig vergewissern, dass es einmal einen Steinschneider Solon gegeben, als die Aufschrift der von Stosch herausgegebenen Riccardischen Gemme. Venuti scheint hinter den Archäologen seiner Zeit zurückgeblieben zu sein, als er einen dem zu Neapel nur entfernt ähnlichen Kopf auf einem Carneole ohne Namensaufschrift nicht für das Bildniss des Mäcenas, sondern für das des Solon hielt [75].

Bei so vielen Beweisen gegen die Aechtheit des Namens Solon auf den oft erwähnten Steinen würde es beinahe überflüssig sein, noch hinzuzusetzen, dass die Griechen zu grosse Verehrung für ihre alten Heroen hegten, als dass sie gewagt hätten, die Namen derselben ihren Kindern zu geben. Dass man jetzt, wo geschichtliche Kenntnisse und eindringende Beurtheilung mehr verbreitet sind, als am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, mit Visconti in diesen verfälschten Aufschriften den Namen des Steinschneiders Solon fand, ist beinahe unglaublich. Es ist um so mehr zu bedauern, dass Visconti im Abschnitte über den vorgeblichen Mäcenas die genannten Gemmen als Werke des Dioskorides und Solon betrachtet hat, und in manchen andern Abtheilungen seiner Bildnisslehre so sehr sich von Vorurtheilen irre leiten liess, als dadurch manche Irrthümer verbreitet worden, auch schwerlich so bald ein anderer Fürst so grossmüthig die Kosten zu einem solchen Werke geben dürfte.

Ein Brustbild in Marmor auf dem Capitol und von vorzüglicher Arbeit veranlasste Visconti dieses Werk, obgleich es auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit den vermeinten Bildnissen des Mäcenas besitzt, dem berühmten Freunde des Augustus zuzuschreiben, nachdem er vorher geneigt gewesen war, im Marmorkopfe den Redner C. Asinius Pollio zu finden[76]. Diese Meinung verwirft gleichfalls ein gelehrter Beurtheiler von Visconti's Buch[77]. Uebrigens besitzt das Marmorbrustbild die grösste Aehnlichkeit mit einem andern, das vormals sich im Palast Barberini befand, welches La Chausse bekannt gemacht hat[78], und ist vielleicht mit diesem eines und dasselbe. In der barberinischen Sammlung ward es Cicero genannt, dem es auch ähnlicher ist, als den vorgeblichen Mäcenasbildnissen. Diese scheinbare Aehnlichkeit, die es mit Cicero besitzt, welche Stosch und Gori auch an einem Marmorbrustbilde in der florentinischen Sammlung zu bemerken glaubten[79], mag auch Stosch vermocht haben, die von seinen Zeitgenossen dem Mäcenas beigelegten Bildnisse lieber Cicero zu nennen. Dass sich diese Meinung nie wird behaupten lassen, ist unnöthig zu erinnern. Nicht mehr Wahrscheinlichkeit ist auf Seiten Visconti's vorhanden, wenn er die vier vorgeblichen Mäcenasköpfe dem C. Asinius Pollio beilegen möchte, dessen ganz von ihnen verschiedenes Marmorbrustbild er, gleichfalls ohne auch nur einen entfernten Grund vorbringen zu können, dem genannten Redner zuschreiben wollte, nachdem

es dem Alessandro Cesari zum Vorbilde seines vermeinten Phokion gedient hatte [80].

Auf zwei schönen Gemmen in der Kaiserlich Russischen Sammlung, einem Amethyste und einem trefflichen Carneole, findet sich dasselbe Brustbild geschnitten, das wir auf den vier Carneolen sehen, aber ohne Aufschrift, und auf letzterem in einer um mehrere Jahre frühern Lebenszeit gebildet [81]. Auch diese Bildnisse, vornemlich das auf dem Carneole, welches das auf dem Steine zu Neapel durch Ausdruck und Wahrheit in der geschmackvollen Arbeit übertrifft, und alle Kennzeichen des Alterthums besitzt, verstärken den Wunsch, den Namen des Unbekannten zu erfahren, den uns nur künftig zu entdeckende Denkmäler vielleicht gewähren können.

Es ward bewiesen, dass die Aufschriften der Bildnisse, welche bis jetzt für Arbeiten eines Steinschneiders Solon gehalten worden, sämmtlich aus neuer Zeit herrühren, und dass wir kein Bildniss des Mäcenas von Dioskorides besitzen. Auch leidet es keinen Zweifel, dass es überhaupt unter den vorhandenen alten Brustbildern in Marmor und Erz keines giebt, das man auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit diesem berühmten Manne beilegen könne.

Bevor die übrigen dem Dioskorides zugeschriebenen Gemmen geprüft werden, ist es zweckmässig, vorher die mythologischen Gemmen des vorgeblichen Solon zu betrachten, deren Aufschriften sämmtlich spätern Ursprungs sind, als der Name Solon auf dem Steine des Orsini, welche wahrscheinlich die Veranlassung gegeben hatte, denselben Namen auf den Diomedes des Chaduc zu schneiden.

10. Zu den berühmtesten Gemmen gehört mit Recht die Meduse vormals des Fürsten Strozzi, welche jetzt dem Duc de Blacas gehört. Unter dem Kopfe liest man den Namen *ΣΟΛΩΝΟΣ*. Es ist ein schlecht aussehender, völlig trüber Chalcedon, der mit kleinen braunen Flecken durchaus getupft ist. Es ist ein Chalcedon, obgleich er gar keine Aehnlichkeit mit diesem Steine zu haben scheint, und nie habe ich einen ähnlichen weder unter den alten, noch neuen Steinen wiedergefunden. Die Geschichte seiner Entdeckung, und wie er in die Hände des Marc Antonio Sabbatini kam, der ihn an den nachherigen Cardinal Alexander Albani verkaufte, aber in einem Tausche für einen höhern Preis von letzterem zurücknahm, erzählt Winkelmann [82], wobei man bedauert, dass er das Jahr der Entdeckung nicht zugleich angezeigt hat. Es muss dieselbe aber vor dem Jahre 1709 Statt gefunden haben, weil in demselben Jahre diese Meduse zum erstenmale erschien, und zwar in Maffei's

Sammlung [83]. Der Unterschrift des Kupfers zu Folge gehörte sie damals noch dem genannten Sabbatini. Dass Albani den Stein für fünf Zechinen gekauft und für fünf und zwanzig zurückgab, fällt auf, um so mehr, da Albani hinsichtlich des Namens des Solon dem Winkelmann nichts gesagt zu haben scheint. Vielleicht hatte Albani dieses vergessen; denn weniger wahrscheinlich ist es, dass Albani nicht sonderlich auf den Stein Acht gehabt habe, er, der doch Winkelmann einstmals versichert hatte, dass die barbarinische Sammlung an achtzig Gemmen mit den Namen der Künstler besitze [84]. Eine ungeheure Anzahl! in der sich offenbar nicht ein einziges in Hinsicht der Aufschrift ächtes Werk befand; denn nie ist ein solches aus dieser Sammlung bekannt geworden, und die oben beurtheilte Athene mit dem Namen des Apollodotos gehört nicht hieher. Winkelmann war es zu verzeihen, wenn er grossen Werth auf Gemmen mit den Namen der Künstler legte; seinem Freunde Riedesel gleichfalls, dessen Vorliebe für solche Gemmen oben berührt worden [85]; zu welchen Bemerkungen ich hinzufüge, dass die Vorstellung der dort erwähnten Gemme beweist, dass sie ein neues Werk ist.

Liest man, was über des Duc d'Orleans des Regenten Entdeckung bekannt geworden, dass nemlich der Pariser Amethyst mit dem Namen des Dioskorides, und die Köpfe mit dem des Solon, nicht für Bildnisse des Solon, wofür sie beinahe allgemein ausgegeben wurden, sondern für Köpfe des Mäcenas zu halten, und dass Solon der Name des Steinschneiders sei; erwägt man, dass Baudelot, mit Erlaubniss des Duc, diese Entdeckung bekannt zu machen, im Jahre 1712 seinen Brief an ihn richtete [86]; dass Baudelot das Wesentliche dieses Briefes im Jahre 1716 der Akademie der Inschriften vorlegte, die späterhin es in ihren Schriften herausgab [87], nachdem es Baudelot im Jahre 1717 selbst schon hatte drucken lassen: so sollte man glauben, dass die Gemmenliebhaber in Italien, bis zum Bekanntwerden dieser vermeinten Entdeckung, bei ihrem Wahne geblieben, dass diese Köpfe, obgleich bartlos, sammt und sonders den Gesetzgeber von Athen abbilden. Aber Maffei's Erklärung der jetzt dem Duc de Blacas gehörigen berühmten Meduse, die zwei Jahre vor der Abfassung des Baudelotschen Briefes erschien, überführt uns eines andern; denn da sagt Maffei: der Steinschneider, zufrieden mit seiner Arbeit, habe seinen Namen *ΣΟΛΩΝΟΣ* beigegraben [88]. Die Regsamkeit der Italiäner, verbunden mit Liebe zum Gewinn, war also den Franzosen zuvorgekommen.

Denn schon dadurch, dass Maffei auf der Meduse die nicht lange vorher ihr beigefügte Aufschrift für den Namen des Künstlers nahm, legte man diejenige neben den Köpfen jenes bejahrten Mannes auf gleiche Weise aus, und hielt sie für den Namen des Steinschneiders. Ungewiss bleibt es, ob Maffei Chaduc's Diomedes mit der Aufschrift *COΛΩN EΠOIEI* gekannt habe. Von der Entdekkung des Regenten verbleibt dem letztern aber das Verdienst, den Köpfen zweier bejahrten Männer, wenn auch nicht die wahre (diese kennt man im neunzehnten Jahrhundert eben so wenig), doch wenigstens eine weniger auffallend falsche gegeben zu haben. Früher aber, als der Regent, war man in Italien auf den Gedanken gekommen, den Namen Solon als Namen des Steinschneiders dem Medusenhaupte zuzugesellen, da über hundert Jahre früher in Italien Solon der Künstler eines Diomedes gewesen sein sollte.

Dass es überhaupt schon lange vorher in Italien verfälschte Namensaufschriften auf Gemmen gab, ward oben bemerkt, und die obgleich kurzen, aber anreizenden Bemerkungen des Montjosieu, Orsini, Spon und anderer hatten frühzeitig die Liebhaberei von der einen, die Gewinnsucht von der andern Seite geweckt. Sabbatini, bekannt durch seinen Handel mit alten Denkmälern, glaubte, der Werth seiner Meduse werde erhöht durch Zusatz des Namens des Künstlers. Seine List gelang ihm. Inzwischen ist es auffallend, dass ohne Ausnahme alle, die diesen Stein von Maffei bis Millin und Visconti erwähnt oder beschrieben haben[89], ihn für ein ächtes altes Werk des Solon gehalten haben, obgleich sich jedem Unbefangenen die Neuheit dieser unter Sabbatini's Leitung gefertigten Aufschrift sogleich aufdringen muss. Erstlich: weil die Schrift gänzlich entblösst ist von allem, was sie als ächt bezeichnen könnte. Zweitens: weil kein alter Künstler in den groben Fehler je hätte fallen können, zu Anfange des Namens ein Σ und am Ende ein *E* zu setzen. Auf dem Kupfer des Maffei sieht man am Anfang und Ende des Namens ein Σ; in der Beschreibung aber, wie auf dem Steine, vorn ein Σ, am Ende ein *E*. Auf Baudelot's überhaupt ungetreuem Kupfer ist der grobe Schreibfehler des Namens verbessert, aber in einem der neuesten Werke über Gemmen des Alterthums erhält Solon's Meduse, wie sie daselbst genannt wird, grosse Lobsprüche[90].

Ins künftige darf also die so schöne Meduse des Duc de Blacas, gegen deren Alterthum und Aechtheit auch nicht der geringste Zweifel aufkommen kann, nie wieder die Meduse des Solon

genannt werden. Winkelmann bemerkt sehr richtig, dass in diesem Kopfe die Bildniss-Aehnlichkeit eines schönen und jungen Mädchens vorherrsche [91].

Von allen Abbildungen im Werke des Stosch ist diese Meduse am wenigsten gelungen, und ist sehr ungetreu. Ob ein anderer Kupferstich von derselben Gemme nach einer Zeichnung von Odam, das Mariette erwähnte [92], besser gerathen ist, kann ich nicht bestimmen, da ich ihn nicht gesehen. Unter den Kupfern, welche einigen Abdrücken von Winkelmann's Beschreibung der Sammlung des Stosch beigefügt sind, befindet sich das nach Ghezzi's Zeichnung von Franceschini nicht schön, sondern unsauber und schmutzig gestochene, vorstellend einen stehenden Meleager. Es ist daher zu bezweifeln, ob Mariette mit Grund die beiden in Italien gestochenen Platten denen des Picart vorgezogen hat.

11. Die berühmte Meduse des Duc de Blacas kann vielleicht nie genannt werden, ohne dass unterrichtete Liebhaber dabei sich einer andern Meduse erinnern, die durch den sonderbar klingenden Namen des Steinschneiders Sosokles bezeichnet wird, um sie von der dem Solon zugeschriebenen zu unterscheiden [93]. Diese mit dem Namen des Sosokles bezeichnete Meduse gehörte vormals dem Cardinal Ottoboni und kam nachher in die Sammlung des Fürsten Rondanini, von da in die des Grafen Carlisle. Die Arbeit an diesem gleichfalls von der Seite vorgestellten und in Chalcedon geschnittenen Kopfe ist nicht ohne Verdienst. Natter rühmte sie und Johann Pichler wollte sie sogar über die vorher erwähnte mit Solon's Namen bezeichnete setzen [94]. Jedoch leidet es keinen Zweifel, dass Bracci, der uns dieses Urtheil Pichler's hinterlassen, die Meduse des Ottoboni mit einer andern des Fürsten Strozzi verwechselt hat. Diese letztere gehört jetzt gleichfalls dem Duc de Blacas; sie ist auf einem trefflichen Sard gegraben, und Winkelmann hatte sie schon mit gerechten Lobsprüchen erwähnt [95]. Wie mich ihr jetziger einsichtsvoller Eigenthümer versicherte, ward diese Meduse schon zur Zeit, als sie noch dem Fürsten Strozzi gehörte, der Meduse des vorgeblichen Solon vorgezogen, und es ist wahrscheinlicher, dass die Ottobonische Gemme vielmehr dem eben erwähnten trefflichen Sard nachgeschnitten, als dass sie mit letzterem von einem gemeinschaftlichen Vorbilde in Marmor oder Erz abstamme [96]. Die Arbeit des Chalcedons ist neuen Ursprungs, dieses folgt schon aus der Steinart, weil die Alten nie in unsern Chalcedon

geschnitten. Uebrigens beweisen es zum Ueberfluss die auffallenden Härten und der Mangel an Geschmack in den Haaren.

Die Meduse des Cardinal Ottoboni, nachher des Grafen Carlisle machte zuerst Canini bekannt. Nur er und nach ihm Maffei lasen die Aufschrift gerade so, wie man sie auf den Abdrücken findet, nemlich *CWCOCA*, aber ganz falsch liefert sie Stosch, dem nachher Natter folgte; bei ihm ist *CWCOKA Є* gegeben, und eben so falsch hat Raspe die Aufschrift. Das fehlerhafte Є findet man auch bei Bracci, dabei aber schreibt er *C* statt des unrichtigen *K*. Visconti, von dem hier schon so viele vermeintliche Verbesserungen solcher Namen erwähnt wurden, wollte auch hier künsteln, und äusserte wieder eine höchst unglückliche Vermuthung, betreffend diese Aufschrift, die er *CWCΘЄN*, Sosthenes, gelesen wissen wollte [97]. Recht gut! Wenn nur die beiden letzten Buchstaben nicht *CA*, sondern *ЄN* wären. Da aber das *A* so unzweideutig geschnitten, dass der erste Zug desselben noch weit über den zweiten hinaufragt, so ist Visconti's Vorschlag völlig untauglich und unbrauchbar. Er hielt die Aufschrift für alt, eben so wie die Arbeit des Medusenhauptes. Allein, abgesehen von dem, was hier über die Neuheit des letztern gesagt wurde, leuchtet die Neuheit der Aufschrift aus folgenden Gründen ein. Sie ist aus neuer Zeit: 1) weil sie sprachwidrig ist, und Sosikles, Saokles oder Sokles geschrieben sein würde, rührte der Name von alter Hand her; 2) weil der Name abgekürzt ist; 3) weil aus Unkunde der Bedeutung der griechischen Buchstaben ein *C* für ein *K* geschrieben; 4) weil nur in neuer Zeit dem *A* die barbarische Gestalt *A* gegeben werden konnte, worin diese Aufschrift mit der oben als neu bewiesenen des vormals Riccardischen Mäcenas zusammentrifft. Vier wesentliche Fehler, von denen einer zureichen würde, die Neuheit dieser Aufschrift zu beurkunden.

12. Wir wenden uns nun zu einem dem Dioskorides zugeschriebenen Werke, wobei zugleich einiger andern dem vermeinten Solon beigelegten Gemmen gedacht werden wird. Zu den berühmtesten Arbeiten des Dioskorides gehört Diomedes das Palladium raubend, ein Carneol, den vormals Sevin in Paris besass, der sich aber jetzt in der Sammlung des Duc von Devonshire befindet [98]. Baudelot hat zuerst diesen Stein erwähnt und in einer kleinen Abhandlung mitgetheilt. Um diesem Carneol, an dessen Aechtheit, seit Baudelot und Stosch bis Millin und Visconti, niemand gezweifelt hat [99], wenn sie gleich durch das, was über den Namen des Dioskorides auf den vorgeblichen Bildnissen des Augustus und

des Mäcenas und auf dem mit dem Mantel bekleideten Hermes gesagt worden ist, und durch das, was über die Werke des Epitynchanus, Zosimus und anderer Steinschneider theils schon gesagt, theils noch zu erinnern ist, nicht wenig von ihrer Glaubwürdigkeit verloren hat, — um nun diesem vermeintlichen Werke des Dioskorides ein noch grösseres Ansehen zu geben und um seine wahre Herkunft zu verbergen, gab man ihm eine lange Folge von Besitzern, welche mit der königlichen Sammlung zu Paris anfängt. Aus derselben nahm ihn Ludwig XIV seiner vorgeblichen Kostbarkeit ungeachtet, um ihn seiner Tochter, der Princessin von Conti, zu verehren. Diese, den Werth des Kleinods wahrscheinlich nicht kennend, schenkte ihn hernach ihrem Arzte Dodart und dieser seinem Eidam Homberg, nach dessen Tode er durch Kauf an den Edelsteinhändler Hubert kam, von dem ihn endlich Sevin erhandelt haben soll [100]. Wenn eine solche Folge von Besitzern nicht durch sichere Beweise unterstützt werden kann, so wird das Kleinod, dem man sie giebt, nur verdächtig, weil Stammbäume dieser Art ein gewöhnlicher Kunstgriff bei Verkäufen verfälschter Gegenstände sind. Diesen nachtheiligen Schatten wirft aber Mariette's Stammtafel auf unsern Diomedes nicht. Ihm können dergleichen äussere Zufälligkeiten weder vortheilhaft sein, noch nachtheilig werden. Denn dieser Diomedes ist für jeden, der in die alte Kunst nur ein wenig eingeweiht ist, eine gut gezeichnete, sehr fleissig aber höchst furchtsam, kleinlich und ängstlich ausgeführte Arbeit des Flavio Sirleti, dessen Geschmack hier nicht zu verkennen ist. Höchst wahrscheinlich kam dieser Carneol durch des Stosch Verwendung an Sevin nach Paris, der bei sich eine Niederlage von solchem verfälschten Gute gehabt zu haben scheint, und durch diesen im Jahre 1726 an Devonshire, bei dessen Nachkommen er sich noch jetzt befinden mag. Dass Winkelmann diesen Stein in seiner ersten Schrift [101] so sehr anpreist, verdient Nachsicht; dass aber Mariette [102] diesen Carneol für den Inbegriff aller Vollkommenheiten der Kunst, der über alles Lob erhaben sei, und für einen Versuchstein zur Prüfung, Erhaltung und Kenntniss des reinen Geschmakkes ausgeben will, macht gegen die Urtheile dieses sonst gebildeten, aber in diesem Falle auf Irrwege gerathenen Schriftstellers misstrauisch. Es ist möglich, dass dieser Diomedes eine alte flüchtig ausgeführte Arbeit war, die Sirleti mit unendlichem Fleisse mittelst des Rades und der Demantspitze beendigte. Jedoch ist es aus andern Gründen wahrscheinlicher, dass Sirleti dieses Werk ohne eine

solche Veranlassung angefangen und vollendet habe. Eine Wiederholung dieses Diomedes, die auch mit dem Namen des Dioskorides versehen ist, befindet sich in der Sammlung des Königs der Niederlande [103]. Winkelmann irrte sich, als er bei der Erwähnung dieses Steines das kleine Bild auf einer Säule, welches vom Rücken zu sehen, und dessen Untertheil völlig nackt ist, für eine Pallas ausgiebt [104]. Er bemerkt, dass ein Diomedes auf einem Chalcedon von mehr als gewöhnlicher Grösse [105] allen andern Steinen mit derselben Vorstellung vorzuziehen sei, und dieser Meinung ist auch Meyer [106], ein Urtheil, das Visconti und Bracci missbilligten, der letztere, weil er dadurch den Ruhm seines Diomedes von Dioskorides geschmälert glaubte [107]; Visconti, weil er diese Gemme wegen der Einfachheit der Erfindung und der guten Arbeit zwar rühmt, sie sogar dem Alterthume zuschreibt [108], dennoch aber, da er von des Dioskorides Diomedes so sehr eingenommen war [109], das übertriebene Lob des Chalcedon unmöglich billigen konnte, und daher Winkelmann's Ausspruch gänzlich verwarf. Dieser Chalcedon, der sich vormals in der florentinischen Sammlung befand, dessen jetziger Besitzer aber unbekannt ist, darf nicht für ein altes Werk gehalten werden, sondern gehört dem sechzehnten Jahrhunderte an, wie aus der Arbeit und aus der Steinart sich ergiebt. Wie wenig man sich aber auf Visconti's Urtheile über Kunstwerke zu verlassen habe, erhellt, wenn man das, was er vom Diomed des Dioskorides bemerkt hat, überliest, wo er sagt: « *Fra gli intagli che rappresentino figure intere niuno si è dagl' intelligenti di antiche arti tenuto sino ad ora così perfetto come la incomparabil corniola di Dioscoride, che osserviamo ritratta in questa impressione. V' è rappresentato Diomede che avendo penetrato furtivamente gli aditi sacri di Troja, ne ha rapito il fatal Palladio* » etc., darauf aber vergleicht, was er von einer ähnlichen Gemme des Fürsten Poniatowski berichtet [110]: « *Se si ascolta il Mariette, era il Diomede col nome di Dioscoride la più eccellente greca incisione che ci presentasse figura intera. Si confronti l'impressione di quella gemma colla nostra, e si vedrà al primo sguardo quanto questa la superi nell' intelligenza de' contorni, nell' arditezza de' tocchi, e nella quasi incredibile sua finitezza. — È questi Diomede che in compagnia d' Ulisse sta per compiere l' impresa di rapire il Palladio trojano.* » etc. Das von Mariette und Visconti als das grosste Meisterstück hochgepriesene Werk auf dem Carneole wird nun in den Hintergrund gestossen, und ihm ein anderer Diomedes

nebst Odysseus auf einem Jade, *igiada*, einem Steine, auf den die Alten nie Mythen, sondern die Spätern einzig und allein abergläubische Vorstellungen und Amulette gegraben haben, vorgezogen. Vielleicht hatte Visconti einen Pras für einen Jade angesehen, dabei aber einen unzweideutigen Beweis gegeben, dass äussere Einflüsse nur zu sehr sein Urtheil leiteten [111].

Auf einem Relief aus Marmor von Luna ist derselbe Diomedes vom Altar herabsteigend vorgestellt, auch die kleine Gestalt auf einer schmalen Stele. Es wird dabei bemerkt, es sei diese Tafel eine Nachahmung eines vortrefflichen griechischen Werkes, und ein Künstler des sechzehnten Jahrhunderts habe das ganze Werk, nachdem es viel beschädigt, überarbeitet [112]. Mir scheint dieses Stück in die zuletzt genannte Zeit zu gehören; von den vorgeblichen Spuren alter griechischer Arbeit ist nichts zu erkennen. Die so oft wiederholte Darstellung dieses Diomedes, bald allein, bald mit Odysseus, mag, wie schon von Andern bemerkt wurde, von einem Silbergefässe des Pytheas entlehnt sein [113], dem vielleicht ein altes Gemälde in einem Zimmer zur linken der Propylaeen zum Vorbilde gedient hatte [114].

13. Diomedes ganz in derselben Stellung, aber mit dem Namen des Solon, ward mit dem eben beschriebenen des Dioskorides von Baudelot zuerst erwähnt, und auf der Kupfertafel, obgleich sehr klein, abgebildet [115]. Durch Caylus erfährt man, dass es ein Camee ist, dass er die gleichfalls erhobene Aufschrift *COΛΩNOC* trägt, und damals dem Grafen Maurepas gehörte [116]. Caylus rühmt die Arbeit an diesem Camee nicht wenig, auch die Sauberkeit der Schrift. Dennoch hat man weiter nichts von diesem Steine gehört, der gerade wegen des erhoben geschnittenen Namens eine neue Arbeit sein muss. Denn wäre er vertieft geschnitten, so würde die Möglichkeit vorhanden sein, man habe auf den Stein von alter Arbeit in neuerer Zeit diese Schrift hinzugefügt.

14. Eine tiefgeschnittene Gemme, deren Abdruck sich vormals in der Sammlung des Fürsten Strozzi befand und die Baudelot zuerst bekannt gemacht hat [117], von der man aber den jetzigen Besitzer nicht kennt, bildet den Diomedes ab, der stehend das Palladium in der Hand sich gegen jemand ausserhalb des Steines vertheidigt, der ihm dasselbe streitig machen will. Die Unterschrift ist *COΛΩN ЄΠOIЄI*. Diese Gemme besitzt durch Zeichnung und Ausführung die grösste Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Diomedes des Duc von Devonshire, nur ist an der dem Solon bei-

gelegten alles viel freier behandelt und weniger gezwungen. Letztere hatte der als Sammler bekannte Louis Chaduc um das Jahr 1600 in Italien gesehen [118], und nach einem Abdrucke von derselben gab Stosch sein Kupfer heraus. Mariette, der von diesem Steine vielleicht einen Abdruck, aber nicht den Stein selbst gesehen, hatte eine grosse Meinung von letzterem. Ob der von Chaduc erwähnte Abdruck denen, die Lippert und andere Sammlungen von einem Diomedes mit Solons Namen liefern, ähnlich gewesen, lässt sich nicht entscheiden. Eher dürfte man vielleicht Anlass haben zu vermuthen, dass irgend ein Zeitgenosse von Stosch und Sirleti denselben Gegenstand wiederholt habe. Für diese Vermuthung spricht die dem Diomedes des Devonshire ganz ähnliche Behandlung und Ausführung, so wie die gänzliche Verschiedenheit der Namensaufschriften auf beiden Gemmen; denn die den stehenden Diomed darstellende würde gewiss viel zarter ausgefallen sein, hätte sie Sirleti entweder selbst gegraben, oder unter seiner Aufsicht ausführen lassen.

Mariette hatte diese Gemme unter Chaduc's Zeichnungen der von ihm gesammelten Steine gesehen, welche sich in seinem völlig bis zum Druck vorbereiteten Werke in der Bibliothek der Genovefa zu Paris befanden. Wie wenig aber auf Mariette's Urtheil über das Alterthum und die Aechtheit solcher Kunstwerke zu bauen, beweist sein Urtheil über den Stein des vorgeblichen Solon, von welchem eben die Rede war, dem zu Folge er ihn für eine alte gar köstliche Arbeit hält. Unter der grossen Menge gezeichneter Steine in Chaduc's nie erschienenem Werke sollen, nach Mariette's Ausspruch, dieser Diomedes und die Einweihung eines Lupercus, wie er sie nennt, die einzigen Stücke gewesen sein, die er aus dieser Menge zu besitzen wünschte. Er setzt hinzu, dass letztere sich in der königlichen Sammlung befinde, die er beschrieben [119]. Allein auch dieser Carneol ist neu, und gehört in die Zahl derer, die man unter dem Namen von Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts gewöhnlich begreift. Gleichfalls aus neuer Zeit und von weniger fleissiger Ausführung, als der Diomedes des vorgeblichen Solon, ist ein grösserer Carneol in der florentinischen Sammlung, vorstellend Diomedes und Odysseus [120], und ein Aquamarin des Duc von Devonshire, auf dem Diomedes von geschickter Hand geschnitten ist [121].

Wahrscheinlich hat auch der Diomedes, den Chaduc zuerst erwähnt hat, eine Zuflucht in einer der englischen Sammlungen

gefunden, die, obgleich reichlich mit solcher verfälschter Waare des Rades schlauer römischer und florentinischer Steinschneider versehen, dennoch zugleich im Besitze mancher trefflichen Gemmen sein mögen.

15. In der Stoschischen Sammlung zu Berlin befindet sich ein Glasfluss, auf dem die halbe Gestalt einer Bacchantin mit sittsam geordnetem, nicht fliegenden Haar, mit blosser Achsel und durch ein dünnes Gewand verhüllter Brust zu sehen ist. In der linken Hand hält sie einen Thyrsus, der auf der linken Schulter ruht. Im Felde liest man den Namen *COΛΩNOC*. Winkelmann hat dieses Stück auf eine übertriebene Art gerühmt; vielleicht indem er, weil er sein Verzeichniss der ganzen Sammlung nach Stosch's Ableben verfasste, des letztern handschriftlichen Anmerkungen blindlings folgte. Winkelmann sagt daselbst[122]: «diese Gestalt giebt uns einen viel grössern Begriff von Solon's Kunst, als alle bis jetzt bekannt gewordenen Gemmen von seiner Hand. Das Profil des Gesichts ist vortrefflich und so schön, wie man es nur an den Köpfen aus der schönsten Zeit bei den Griechen findet». Dieses Lob wiederholte Lessing[123] und andere[124]; vergleicht man aber damit den Glasfluss oder einen Abdruck, so findet man nichts, was mit Schweickards Kupfer übereintrifft, sondern eine elende Missgestalt. Uebrigens aber liest man auf dem Kupferstiche den Namen, wie er hier wiederholt ist; in Winkelmann's angeführtem Werke, und in dem neuesten deutschen Verzeichnisse ist er *COΛΩN* geschrieben[124 a]. Höchst wahrscheinlich war diese Bacchantin mit dem Thyrsus nichts weiter, als eine nach Stosch's Angabe gefertigter Glassfluss, verschieden von dem jetzt in der Berliner Sammlung befindlichen.

16. Eben so ward durch Trug der Name des Solon *ΣOΛΩNOΣ* auf einen Carneol gesetzt, der den vorwärts gewandten bärtigen mit Lorbern umkränzten Herakles abbildet. Stosch hielt ihn für einen der schönsten seiner Sammlung[125]. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass dieser Stein derselbe ist, der vormals Andreini gehörte und aus dessen Sammlung entwendet worden ist[126].

17. Eros stehend, geflügelt, aber ohne Bogen, Köcher oder Fackel auf einem Carneole, der vormals der Sammlung des Ceretani zu Florenz, nachher seiner Tochter, der Gattin des Marchese Capponi, angehörte[127], an der Seite die Aufschrift *ΣOΛΩNOC*, ist eine artige, aber weiter nichts sagende Arbeit, auf welche kein alter Künstler von einiger Bedeutung seinen Namen zu setzen sich würde

die Mühe genommen haben. Dass die Aufschrift neu, braucht nicht erst bemerkt zu werden; der Eros scheint es auch zu sein, doch kann über das letztere nur der Anblick des Steines völlig entscheiden. Winkelmann hielt den Stein für ein ächtes Werk des Solon[128], Visconti aber nicht, welcher sein schon erwähntes grundloses Dafürhalten wiederholt, der Name Solon zeige hier nicht den des Steinschneiders an, sondern es sei dieser Stein, der damals dem eifrigen Sammler von Schellersheim gehörte, nach der Gemme des grossen Künstlers Solon geschnitten[129] und, setze ich hinzu, eine Arbeit neuer Zeit.

Die hier genannten Steine mit dem Namen des Solon sind die vornehmsten unter vielen andern, welche Gewinnsucht und Einfalt einem Steinschneider, der nie gelebt hat, unterzuschieben versuchte. Die hier übergangenen Steine mit demselben Namen waren der Erwähnung unwerth[129 a]. Es ist nun noch einer kleinen Anzahl der dem Dioskorides zugeschriebenen Arbeiten zu gedenken, deren Reihe mit zwei der grössten Meisterstücke der Kunst in ihrer Art beginnt.

18. Die schönste Gemme von allen, welche man dem Dioskorides hat zuschreiben wollen, ist ein Carneol, dessen erster Besitzer der Duc von Bracciano war, und den zuletzt der Fürst Stanislav Poniatowski in Rom besass. Dieser Carneol war um 1756 auf einer Besitzung des zuerst genannten Eigenthümers gefunden, und ist eines der schönsten und vollkommensten Werke der alten Steinschneidekunst. Man sieht darauf einen vorwärts gewandten, etwas nach der einen Seite gesenkten weiblichen Kopf; im Felde den Namen *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*[130]. Winkelmann muss diesen Stein nicht gekannt haben, sonst hätte er dieses Meisterstück unmöglich übergehen können, weil es gewiss weit mehr als manche andere Gemmen verdient hätte, als ein Beispiel hoher Vortrefflichkeit aufgeführt zu werden wegen der hohen Schönheit des Gesichts, des zarten, lieblichen und schmachtenden Ausdrucks, der grossen Vollendung und wegen der fast unendlichen Schwierigkeit, einen so sehr vertieften Kopf zu beendigen. Nichts ist an diesem Köpfchen vernachlässigt. Das Haar an der Stirn und Gesicht ist schön gelegt, und von einer Binde zusammengehalten. Auch die Haare hinter dieser Binde sind mit Sorgfalt ausgeführt. Vorzüglich schön und frei sind die auf die Schultern herabfallenden Locken, und sauber das doppelte Halsband und der auf Bracci's Kupfer vergessene Ohrenschmuck. Sonderbar ist es, dass der Künstler das obere

Augenlied des rechten Auges, oder der abgewandten Seite etwas mehr gesenkt, als das des andern gebildet hat. Ferner ist zu bemerken, dass, wenn Visconti bemerkt, dieser schöne Kopf sei auf einem Carneol von der vollkommensten Durchsichtigkeit und von der lebhaftesten Farbe, die man sich denken könne, gegraben [131], dieses dahin einzuschränken ist, dass dieser Carneol, obschon wegen des tiefen Schnittes dicker, als die gewöhnlichen Carneole, dennoch gegen das Licht gehalten, völlig durchsichtig und von schöner Klarheit befunden wird: allein es fehlt ihm doch noch etwas, um den vollkommensten feurigen Carneolen, welche durch die Hand alter Künstler verherrlicht worden, gleichzukommen. Durch diese Bemerkung kann aber diese Gemme nichts verlieren; denn der Carneol ist schön, die Arbeit aber giebt den vorzüglichsten und gelungensten Werken der Alten in dieser Art nichts nach. Kein Name, auch nicht der eines der berühmtesten Steinschneider des Alterthums, vermöchte einer so trefflichen Gemme höhern Werth oder grössere Wichtigkeit zu ertheilen, als sie an sich schon besitzt. Im Gegentheil konnte sie durch Zusatz des Namens eines Künstlers, der unter dem Kaiser Augustus lebte, wie Dioskorides, nur verlieren. Denn allen Begriffen zu Folge, die wir vom Gange der alten Kunst besitzen, ja selbst zu Folge des ungriechischen Geschmacks, in dem die grossen Sardonyxcameen der Steinschneider unter Augustus und Tiberius gearbeitet sind, müsste dieser Carneol weit eher in die Zeit der schönsten Blüthe der Kunst in Griechenland, als in die eben genannte gesetzt werden. Dieser Name des Dioskorides, an dessen Aechtheit auch die oft genannten neuesten Verfasser des Verzeichnisses der alten Steinschneider, Millin und Visconti, nicht zweifelten [132], ist mit schönern Buchstaben eingegraben, als man ihn an vielen andern der vorher erwähnten findet. Er ist daher für alle ächt gewesen, denen Sauberkeit der Buchstaben für einen untrüglichen Beweis ihres Alterthums galt. Der einzige in dieser Aufschrift begangene Fehler ist, dass die drei letztern Buchstaben derselben um ein merkliches kleiner sind, als die vorhergehenden. Ich bin von der Neuheit dieser Namensaufschrift überzeugt; denn sie besitzt nicht das Geringste, das für ihr Alterthum zeugen könnte, und ist gewiss nach der Auffindung dem Steine beigefügt worden, in der irrigen Meinung, den Werth desselben dadurch zu erhöhen.

Bracci nannte dieses Brustbild Isis [133]; aber obwohl diese Göttin in Aegypten, eben so wie Selene zu Elis [134], mit Hörnern gebildet wurde, wie Herodot und Diodor [135] berichten, und vielerlei

alte Denkmäler bekräftigen, so zweifle ich doch, dass ein griechischer Künstler diese Göttin jemals in einer so schönen Gestalt und mit so unmerklich angedeuteten Hörnern vorgestellt habe. Alle alte Denkmäler der Aegypter und Griechen bilden sie entweder mit vollkommenen Ochsenhörnern ab, oder ganz ohne Hörner und auf andere Weisen bezeichnet. Bracci, um seine unzulässige Auslegung zu beweisen, beruft sich auf eine kleine Hausrathverzierung von Erz, die in Herculanum gefunden worden [136], und auf der eine höchst ungefällige vorwärts gewandte Maske mit zwei kleinen Hörnern vorgestellt ist; wodurch er aber beweisen wollte, dass diese Maske die Göttin Isis abbilde, hat er nicht gesagt. Eben so entblösst von allen Beweisen ist seine Vermuthung, dieser Kopf könne die Königin Kleopatra vorstellen [137], weil sie, sagt er, sich zuweilen öffentlich mit dem Abzeichen der Isis habe sehen lassen. Hätte man aber auf dieser Gemme das Bildniss jener berühmten Königin liefern wollen, so würde der Künstler nicht ermangelt haben, statt eines Ideals, die Gesichtszüge derselben zu wiederholen. Bracci's Meinung ist daher völlig unzulässig, und viel wahrscheinlicher, dass auf diesem Carneole die griechische Io mit nur wenig hervorsprossenden Hörnern abgebildet sei. Von den Bildnissen der Io mit Hörnern, anzeigend ihre Verwandlung, spricht Herodot [138]. Auch der Io Tochter, Keroessa, ward mit solchen Hörnchen abgebildet [139]. Weil aber die Sage von ihr weit weniger bekannt war, als die ihre Mutter betreffende, so ist für letztere ungleich mehr Wahrscheinlichkeit, als für jene vorhanden, sie auf Werken der alten Kunst dargestellt zu sehen.

Unter den aus dem Alterthume auf uns gekommenen Gemmen ist nur eine vorhanden, die als Gegenstück zu dieser vortrefflichen Io dienen könnte, in Hinsicht der eben so beträchtlichen Tiefe des Schnittes, des vorwärts und nur wenig nach der Seite gewandten Kopfes, der meisterhaften Arbeit und der vollkommensten Ausführung. Dies ist ein Kopf des Dionysos im Jünglingsalter auf einem äusserst vortrefflichen Carneole der Kaiserlich Russischen Sammlung [140], eine Vorstellung, welche in so fern der Io nachsteht, als die Bildung des Jünglings das Zarte und den Reiz einer weiblichen Schönheit nicht besitzen kann. Hätte man diesen Kopf des Dionysos am Ende des Knabenalters gebildet, so würde er der Io vielleicht nur wenig nachgegeben haben. Es lag dieses jedoch ausserhalb des Vorsatzes des Künstlers, der in diesem Kopfe, wie es scheint, zugleich das Bildniss einer bestimmten Person liefern wollte. Das, was eben über die Bildung im Knabenalter bemerkt wurde,

beweist ein um etwas grösserer Amethyst der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz, der, wie die Io, zu den schönsten Ueberresten des Alterthums gehört. Man sieht auf diesem vortrefflichen Steine das Brustbild des Eros etwas nach der linken Seite gewandt, und fast noch tiefer als die beiden erwähnten Carneole geschnitten. Er ist mit unaufgeblühten Rosen und mit Epheublättern bekränzt [141]. Denn Rosen waren dem Gotte der Liebe geweiht [142], und mit ihnen umkränzt sah man ihn auf einem Gemälde zu Athen vorgestellt [143]. Arme und Hände trägt er in zwei Binden und seine Schultern sind geflügelt.

19. Es war bemerkt worden, dass die trugvolle Aufschrift des Namens des Dioskorides die treffliche Io in die Zeiten des Verfalles der Kunst unter Augustus herabsetzt, die gewiss nur aus den schönsten Zeiten der Griechen herstammen kann. Dasselbe unverdiente Schicksal traf eine nicht minder berühmte Gemme, die sich in der Sammlung des Fürsten Strozzi befand, nachher aber in den Besitz des Hrn. von Schellersheim kam. Dieser bläuliche Aquamarin, in den ein Kopf des jugendlichen Herakles geschnitten, gehört zu den schönen Werken der Steinschneidekunst und ward bald nach seiner Entdeckung, wie die eben beschriebene Io, durch Beischnitt des Namens Cneius, *ΓΝΑΙΟϹ*, verunziert [144]. Denn beide Gemmen waren in Zeiten, wo man sich so sehr nach mit Namen bezeichneten Steinen sehnte, ans Licht gezogen worden; nur verlangte man im funfzehnten Jahrhundert nach andern Namen, als im achtzehnten. Mit sehr viel Zartheit und Gefühl ist dieser schöne Jünglingskopf dargestellt worden. Leicht, mannigfaltig und abwechselnd, zugleich reich und zierlich sind die Locken gebildet. Die Buchstaben des Namens, durch den dieses Werk, nach Visconti's Meinung, einem römischen Sclaven oder Freigelassenen zugeschrieben wird, und den schon darum kein Vorurtheilsfreier für alt nehmen kann, sind zwar nicht übel gegraben, tragen aber durch ihre Aehnlichkeit mit so vielen andern Aufschriften völlig das Gepräge ihres neuen Ursprungs.

Strozzi hatte diesen Aquamarin von Andreini, einem eifrigen Liebhaber zu Florenz, der hier schon einige Male genannt wurde, erhalten, in dessen Sammlung sich gegen zwölf Steine mit den Namen vorgeblicher Künstler befanden, welche Gori aufgezeichnet hat [145], und deren Wiederholung hier nicht überflüssig befunden werden wird. Es sind folgende: 1) Ein unbekannter Kopf mit dem Namen des Agathopos. 2) Eine Maske mit dem Namen des Onesas,

auf einem alten Glasflusse. 3. Ein Kopf des Herakles mit Blättern des Oelbaums umkränzt, auf einem Sarde des Onesas. 4. Herakles und Iole, auf einem Amethyste von Teukros. 5. Ein Camee, Eros auf einem Löwen reitend, von Protarchos. 6. Der hier beschriebene Kopf des Herakles, von Gnäos. 7. Diomedes, das Palladium raubend, von Polykletos. 8. Ein bärtiger Kopf von Solon. 9. Apollo, die Lyra spielend, von Kleon. 10. Athene, von Antiochos. 11. Eine die Lyra spielende Muse, von Kronios. Diese Aufschriften sind beinahe sämmtlich durch Betrug entstanden. Der Herakles Kopf des vorgeblichen Gnäos konnte folglich aus keiner verdächtiger Quelle herrühren, als aus der Sammlung des Andreini, und es leidet keinen Zweifel, dass, hätte sie ihre Aufschrift nicht über hundert Jahre vor Andreini bekommen, er gerade der Mann gewesen sein würde, der am wenigsten gezaudert hätte, sie damit zu versehen. Winkelmann, der diesen Stein durch grosse Lobsprüche ausgezeichnet hat[146], hielt eben so wie Millin[147], Visconti und alle, die ihn noch sonst erwähnt haben, den Namen des Cneius für alt. Visconti, obgleich er diesen Stein für eines der vollkommensten Werke der Steinschneidekunst hält, wozu weder dieser Stein, noch manche andere der durch Aufschriften von Künstlernamen berühmtesten gehören, nimmt demungeachtet an, es sei dieser Aquamarin von einem Schützling oder Freigelassenen des Cn. Pompeius, oder seines Sohnes gearbeitet[148]. Crawfurd, dem er diese nicht viel bedeutende Anmerkung gegeben hatte, setzt hinzu: man könne voraussetzen, der Künstler dieses Steines sei ein Grieche gewesen, wodurch Visconti's untaugliche Meinung gar nichts an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Da die Aufschrift, wie alsbald noch deutlicher dargelegt werden wird, offenbar neu ist, würde es grundlos sein, eine vorzügliche Arbeit lieber für das Werk eines Sclaven, als für das eines zu seiner Zeit geschätzten freien Künstlers zu halten. Denn wenn man auch ein paar Beispiele von Unfreien kennt, die im Alterthume verschiedene Zweige der bildenden Künste mit einigem Erfolge getrieben hatten[149], so waren es nie Künstler von grosser Bedeutung, und Plinius beweist unumstösslich[150], dass in Griechenland die Unfreien erstlich von dem Unterrichte in der Zeichenkunst ausgeschlossen waren, und dass zweitens in Griechenland weder in der Malerei, noch in einigen andern Theilen der bildenden Künste Werke von Sclaven oder Freigelassenen berühmt gewesen. Uebrigens ist von dieser Gemme zu erinnern, dass alle, welche sie blindlings bewundert, dabei nicht bemerkt haben, dass

durch den grossen Fleiss, den man in der Ausführung des Gesichtes und der Haare verschwendet, das Ganze an Kraft und Geist verloren hat. Vergleicht man mit diesem Kopfe, um nicht aus dem Gebiete der hier abgehandelten Steine herauszugehen, zwei andere sehr zart und besorgt ausgeführte Gemmen aus verschiedenen Zeitaltern, das in Amethyst sehr tief geschnittene Brustbild des Eros, der mit Rosen und Blättern bekränzt ist und Arme und Hände in Binden trägt, und den Antinous als Harpokrates dargestellt, von denen jener weit älter, dieser jünger als der Herakles des vorgeblichen Gnäos zu sein scheint, so wird man alsbald an letzterem dasjenige vermissen, was einem Werke der Kunst zur höchsten Zierde gereicht, und ohne welches keines auf Vollkommenheit Ansprüche machen kann. Es sind daher die Lobsprüche, mit denen Visconti vom Herakles des Gnäos gesprochen, gar sehr zu mildern. Er sagt an einem Orte von ihm: *Forse nessun lavoro di Dioscoride agguaglia la sublimità dell'Ercole giovane Strozziano, opera di Cneo*[151]. An einem andern Orte bemerkt er: *riguardo alla testa di Ercole giovane, più squisita ella è della maestria*[152], und an einer dritten Stelle nennt er diese Gemme *una delle più sorprendenti incisioni che ci faccian fede dell'arte antica; — capo d'opera dell' artefice Gneo è stato più volte edito, e serve tuttavia d'un preclaro ornamento alla Dattilioteca Strozziana*[153]. Gegen den Schluss dieser Worte ist zu erinnern, dass in der genannten Sammlung sich mehrere Gemmen befanden, und noch zum Theil bei dem Duc de Blacas zu sehen sind, wie der Camee, bildend einen Satyr, der zwei Böcke führt, die treffliche Meduse auf einem Sarde und viele andere, welche durch geist- und kraftvolle Behandlung den Herakleskopf des vorgeblichen Gnäos bei weitem übertreffen.

Aus unsern Bemerkungen ergiebt sich deutlich genug, dass die Aufschrift unseres Kopfes des Herakles der Neuheit im hohen Grade verdächtig ist. Ich schickte sie voraus, um nun mit desto grösserer Wahrscheinlichkeit die Zeit angeben zu können, zu welcher sie entstand. Faber hat nämlich einen Aquamarin von vortrefflicher Farbe beschrieben, auf dem der Kopf des jugendlichen Herakles mit der Keule, und unter dem Halse *ΓΝΑΙΟC* geschnitten war[154]. Dass dieser Stein unverkennbar der Strozzische blaue Aquamarin ist, leidet keinen Zweifel. Faber rühmt die Farbe des Steines, ohne sich bestimmt auszudrücken, allein es scheint, dass er die Farbe rühmt, weil sie blau war. Denn nie hat jemand, ausser dem genannten, jemals einen blauen Aquamarin weiter gesehen, noch von

einem sprechen gehört. Was aber die Bedeutung der Aufschrift angeht, so äussert Faber die Meinung, es sei ihm wahrscheinlich, dass diese Gemme dem Pompejus zum Siegelring gedient habe, erstlich, weil sie seinen Namen Cneius trage, und zweitens, weil er vor der für ihn so unglücklichen pharsalischen Schlacht seinen Kriegern die Losungsworte: «der unüberwindliche Herakles» gegeben habe[155]. Dagegen ist zu erinnern, dass, wenn auch Freunde und nahe Bekannte, wie es noch jetzt in einigen Ländern üblich ist, sich bei ihren Vornamen nannten, und wenn auch in vertrautem Briefwechsel mancher blos mit seinem Vornamen angeredet wurde, dennoch niemals ein Römer seinen Vornamen allein, am allerwenigsten ein Mann von Ansehen oder gar von der Wichtigkeit des Pompejus, im Siegelringe habe führen können, eine Bemerkung, welche sowohl römische Münzen, als auch die bedeutende Anzahl römischer Siegelringe mit zwei- und dreifachen Namen nur zu sehr bekräftigen. Eben so wenig können die von ihm vielleicht nur einmal, und zwar nur kurze Zeit vor seinem Ende gegebenen Losungsworte «der unüberwindliche Herakles» die allergeringste Wahrscheinlichkeit erzeugen, dass der beschriebene Aquamarin dem Pompejus lange vorher oder am Ende seiner Laufbahn zum Siegelring gedient habe. So ungegründet nun auch alles ist, was Faber von unserm Aquamarin als ehemaligem Eigenthume des Cn. Pompejus erzählt, so ergiebt sich doch daraus so viel, dass zu Orsini's und Faber's Zeit der Name Gnäos, auf Verlangen eines Schlechtunterrichteten, der Gemme in der Absicht eingeschnitten worden war, um sie für den Siegelring des Pompeius auszugeben. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, wo man nur nach Künstlernamen haschte, konnte der Name Gnäos unmöglich länger in einer Beziehung mit seinem vorgeblichen Besitzer Cn. Pompeius stehen, sondern er musste den des Steinschneiders vorstellen, und von diesem Aquamarin ist der Name eines vermeinten Steinschneiders Gnäos auf mehrere andere Steine übergegangen. Der Herakles-Kopf auf dem bläulichen Aquamarin hatte folglich mit dem Kopfe des Aetion des Peiresc, mit dem vortrefflichen Kopfe des Hylas, mit einem andern des Hellen, beide in der Kaiserlich Russischen Sammlung und beide vormals des Orsini, mit dem bärtigen Kopfe des Hyllos, vornehmlich mit dem Eros, der einen Schmetterling an einen Baum nagelt, auf einem Granat, der mit dem Namen des Aulus bezeichnet ist[155 a] und mit denen des Solon gleiches Schicksal, nur mit dem Unterschiede, dass der Aquamarin anfäng-

10

lich von dem, der den Namen Gnäos beifügen liess, bestimmt war, für den Siegelring des Cn. Pompeius zu gelten, am Ende aber die Inschrift, wie die Namen aller eben erwähnten Gemmen, der Name des Steinschneiders werden musste.

20. Zu den schönsten Bildnisscameen aus römischer Zeit gehört ein Kopf, den der Fürst Piombino Ludovisi zu Rom besitzt. Dieser treffliche Camee von mehr als gewöhnlicher Grösse, auf dem der seitswärts gewandte Kopf des Kaisers Augustus in männlicher Jugendkraft gebildet, ward, es ist mir unbekannt wann und von wem, einem Steinschneider übergeben, um den ganzen erhoben geschnittenen Kopf vom Grunde abzuschleifen, wahrscheinlich, weil man die schöne Schicht, welche den Grund bildet, als einen besondern Stein besitzen wollte. Zum Glück war die Vernichtung noch nicht völlig beendigt, als man den Stein zurücknahm. Weggeschliffen sind nun von oben herab, ohne die äussern Umrisse zu berühren, die Stirn bis ins halbe Auge, der eine der Schläfe mit fast allen Haaren des Oberhauptes bis an den Anfang des Ohres, welches in seinen erhobenen Theilen flach geschnitten ist. Das Haar war, wie man an den übrigen Locken des nach oben zurückweichenden Oberhauptes und am Untertheile des Hinterhauptes sieht, sehr schön gearbeitet gewesen, und das Gesicht ist eben so meisterhaft behandelt [156]. Dieses beweisen jedem die genauen Abdrücke aus Cades Sammlung, weil die gewöhnlichen, die das Weggeschliffene ergänzen, sehr wenig zuverlässig sind. Immer ist es das schönste erhoben geschnittene Bildniss, das man vom Kaiser Augustus kennt. Denn der eben so grosse und sehr flach gearbeitete Camee in der königlichen Sammlung zu Neapel [157], den man nicht wenig bewundert hat, und von dem man vorgab, er sei in Herculanum gefunden worden, erscheint mit diesem verglichen, als das, was er ist, nehmlich als eine neue Arbeit, an der etwas Trockenheit im Gesicht, und etwas Manier in den Haaren auffallen. Es ist wahrscheinlich ein Werk des sehr verdienstvollen Steinschneiders Rega, aber keines seiner schönsten. Auf dem Camee des Fürsten Ludovisi, hinter dem Kopfe, steht die wahrscheinlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wenn nicht später, hinzugefügte Aufschrift *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ*, welche Raspe für alt hielt, und die in Vergleichung mit der Grösse der Gemme mit viel zu kleiner und daher unansehnlicher Schrift gegraben ist. Zu ihr hat man sich des Rades bedient. Denn ein früherer Versuch, diesen Namen mit der Demantspitze zu graben, den man im Felde des Steines, aber wegen seiner

Seichtigkeit, nicht im Abdruck bemerkt, war misslungen. Diese kostbare Gemme ist ein neuer Beweis der leider nur zu sehr gegründeten Wahrnehmung, dass von jeher Unwissenheit weit mehr den Denkmälern des Alterthums gefährlich gewesen, als die alles zerstörende Zeit.

21. Ein vorwärts gewandter bärtiger Kopf tief in Amethyst geschnitten, der dem Fürsten Boncompagni Ludovisi gehört, ward von Winkelmann und Bracci[158], die ihn in Kupfer stechen liessen, für ein unbekanntes Bildniss, aber wegen der Beischrift im Felde *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* für ein schönes Werk des Dioskorides gehalten. Visconti behauptete darauf, dieses Brustbild sei das Bildniss des Demosthenes[159]; weder er noch der ihm trauende Millin[160] zweifelten an der Aechtheit dieser Aufschrift, und hielten den Stein für eines der schönsten Werke des Dioskorides. Dass dieser Name hier nicht minder ein betrügerischer Zusatz sei, als auf dem ebenerwähnten Camee des Augustus und auf andern oben beurtheilten, ist beinahe überflüssig zu erinnern. Auch ist das Alterthum des Kopfes auf diesem Amethyste mehr als zu verdächtig, da es, strenge genommen, durch die dem grossen Redner zugeschriebenen Marmorbrustbilder in den Museen von Paris und in Italien, so wie durch einen vortrefflichen Carneol von alter Arbeit ohne Aufschrift in der Kaiserlich Russischen Sammlung aus der des Crozat, fast gar nicht unterstützt wird, weil jener mit diesen kaum eine nur entfernte Aehnlichkeit besitzt. An allen diesen hier angezogenen Denkmälern ist das Gesicht viel weniger breit, und sein Untertheil viel schmäler als der obere. Beides ist am Kopfe des Amethystes nicht wahrzunehmen. Uebrigens bemerkte selbst Visconti, dass die Arbeit an letzterem hart sei[161]; sie darf daher eben so wenig dem Künstler der Io, als dem Dioskorides zugeschrieben werden.

22. Auf einem Carneol in der Farnesischen, jetzt königlichen Sammlung zu Neapel ist Perseus stehend gebildet, sich auf seinen Schild lehnend, der mit dem Medusenhaupte geschmückt ist. Zu seinen Füssen liegen der Harnisch, der Helm und die Beinstiefeln. Im Abschnitte liest man die Aufschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*[162]. Zeichnung und Ausführung an dieser Gemme ist schön und von einem nicht zu bezweifelnden Alterthume. Winkelmann hatte daher Recht, diesen Carneol vorzüglich zu schätzen. Der Name des Dioskorides, obgleich Visconti und Millin ihn für ächt hielten, ist neu, wie man deutlich aus der Furchtsamkeit der Ausführung, aus der

Ungleichheit der Fläche, auf der die Buchstaben stehen, und endlich aus dem Umstande sieht, dass, wie es scheint, man anfangs den Namen hatte abkürzen wollen, und nachher erst die von den vorhergehenden etwas entfernten Endbuchstaben *OΥ* hinzugesetzt hat. Auch finde ich in dem handschriftlichen Verzeichnisse der farnesischen Sammlung bemerkt, dass einige diese Aufschrift für einen späterhin beigefügten Zusatz gehalten haben [163].

Derselbe Perseus ist auf einem Carneol gegraben, der aus Medina's Sammlung in die des Duc de Marlborough kam [164]. Es ist eine von geschickter Hand, man glaubt von Toricelli oder Natter geschnittene Nachahmung des eben vorher beschriebenen Carneols zu Neapel. Ausser einigen eben nicht glücklich angebrachten Abweichungen von letzterem Steine unterscheidet sich die Nachahmung dadurch, dass auf dem Schilde das Medusenhaupt nicht von vorne, sondern von der Seite zu sehen ist; gleichfalls keine vortheilhafte Aenderung. Unten im Abschnitte sieht man den Namen des Dioskorides in grösserer Schrift, als die des Vorbildes ist, geschnitten.

Lange genug waren die leidenschaftlichen Liebhaber alter Gemmen mit Künstlernamen mit Afterwerken des Dioskorides, des Solon, des Kronios und anderer vorgeblichen alten Steinschneider von schlauen Verfälschern versorgt worden, als es einem von ihnen in den Sinn kam, jene auch mit dem Sohne oder dem Schüler des Dioskorides bekannt zu machen. Der listig ausgedachte und sorgfältig ausgeführte Anschlag gelang, und niemand hatte bis jetzt auch nur von weitem diesen Betrug geahnet. Genaue Auskunft giebt hierüber die folgende Gemme.

23. Ein blass gefärbter Amethyst, auf dem man das sehr tief geschnittene vorwärts gewandte Brustbild der Athene sieht, befand sich in der Sammlung des fürstlichen Hauses Salviati, und kam durch Heirath in die des Fürsten Colonna [165]. Letztere ward seit geraumer Zeit durch den Verkauf einzelner Stücke zerstreut, und dieser blasse Amethyst gehört jetzt dem Fürsten Avella zu Neapel. Athene ist auf dieser Gemme, welche grösser ist als die gewöhnlichen tief geschnittenen Steine, in einem reichlichen Brustbilde, mit der linken Hand an ihrem Mantel und mit ausgestrecktem rechten Arme vorgestellt. Der einfache Helm ist nahe an der Stirn mit zwei Widderköpfen und zwei Sphynxen geschmückt. An ihrer rechten Seite bemerkt man ihr Untergewand ohne Aermel, denn an der linken ist es vom Mantel bedeckt. Ueber dem Untergewande liegt ein Theil der Aegis oder des Brustharnisches. Der

grosse Geschmack, in dem alles gedacht und gezeichnet ist, beweist, dass die Vorstellung von irgend einer vorzüglichen alten Bildsäule entlehnt ist [165 a]. Diese schöne Gemme ist leider auch durch die Aufschrift an der Seite: *ЄΥΤΥΧΗC ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ ΑΙΓЄΑΙΟC ЄΠ* verunstaltet worden, deren Neuheit auffallend ist, obgleich bis jetzt niemand, daher auch nicht Millin und Visconti, die letzten Herausgeber eines Verzeichnisses der Steine, auf denen man die Namen ihrer Künstler zu lesen geglaubt hat, an ihrer Aechtheit gezweifelt haben. Drei Gründe, von denen jeder einzelne hinreichen würde, diese Aufschrift in ein verdächtiges Licht zu stellen, werden zusammen mein Urtheil bestätigen.

Zuerst erinnere ich an meinen Beweis, dass es keine ächten Gemmen mit dem Namen des Dioskorides giebt, und an alles, was ich davon und über die berüchtigten Gemmen des Steinschneiders Solon gesagt habe. Als es der Steine mit des Dioskorides Namen schon viele gab, kam jemand auf den Gedanken, die wohlhabenden und reichen Kunstfreunde, vornehmlich die Liebhaber seltener Gemmen, mit dem Eutyches, dem ersonnenen Sohne oder Schüler des von ihnen hochverehrten Dioskorides bekannt zu machen. Vielleicht auch, dass ein angesehener Liebhaber auf den unzeitigen Einfall kam, einen seiner Ringsteine durch eine hinzugefügte Namensaufschrift noch köstlicher zu machen. Kurz auf die eine oder die andere Art entstand die Aufschrift dieses Amethystes. Man setzte eine vorgebliche Vaterstadt des Dioskorides hinzu, man wählte, da der Stein grösser als die gewöhnlichen war, grössere Buchstaben, und das Ganze gerieth so, dass man kaum eine mit besserer Schrift versehene Gemme unter den auf diese Art verfälschten sehen kann. Wem sollte aber nicht sogleich der von neuem gemissbrauchte Name des Dioskorides auffallen? Wem nicht der Name des Sohnes, da der Name des Vaters auf keiner Gemme ächt zu finden ist, ja vielleicht nie einer der Arbeiten des Dioskorides eingeschnitten ward?

Zweitens: Man hatte die Absicht gehabt, den Dioskorides zu einem Bürger von Aegä in der blühenden Landschaft Aeolis zu machen, allein aus Unwissenheit verwandelte der Verfälscher den Vater seines neugeschaffenen Künstlers in einen Bürger von Aegä in Kilikien, einer Landschaft, die sich durch hellenischen Sinn, Denkart und Kunst nie ausgezeichnet hat. Allen alten Aufschriften und der Sprachrichtigkeit zu Folge hätte auf dem Amethyste *ΑΙΓΑΙЄΩC*, aber nicht das sprachwidrige kaum in Kilikien zu duldende *ΑΙΓЄΑΙΟC* stehen sollen. Millin rühmt zwar seinen Freund,

indem er bemerkt: « Visconti habe das Vaterland des Dioskorides entdeckt in der Aufschrift dieses Amethystes; man sehe daraus, dass er aus Aegä in Aeolis gebürtig gewesen». Eine sehr leichte Entdeckung, die jedem darnach Begierigen seit der Herausgabe des Buches von Stosch über die Gemmen mit Künstlernamen zu Gebote stand. Visconti beging dabei mehrere Fehler: 1) dass er auf dem Steine *AIΓAIЄωC*, statt des darauf gegrabenen doppelt fehlerhaften *AIΓЄAIOC* las; 2) dass er nicht bedachte, dass, wenn Aegä in Aeolis gemeint sein sollte, *AIΓAIЄΩC* hätte geschrieben sein müssen; 3) dass auf dem Amethyste kein ω zu sehen ist, obgleich diese Gestalt des Omega für des Dioskorides Zeitalter nicht fehlerhaft gewesen sein würde; 4) dass die Abkürzung des letzten Wortes dieser Aufschrift der Gewohnheit jener Zeit widerstreitet. Wir wissen es einem Seefahrer Dank, wenn er uns ein bisher unbekanntes Land, eine kleine Insel in der Südsee, oder wenn auch nur eine gefährliche Klippe in einer viel befahrnen Strasse zuerst anzeigt und entdeckt. Wenn er aber Nebel und Dunst für Land ansieht, so dürfen wir uns über die Früchte seiner Irrfahrten eben so wenig freuen, als über die neue Entdeckung der Vaterstadt des Dioskorides.

Endlich bemerke ich drittens: wenn Eutyches der Sohn des Dioskorides unsern Amethyst geschnitten haben soll, so müsste der Geschmack der Arbeit den Kunsterzeugnissen des Zeitalters des Augustus ähnlich sein. Dieser Geschmack ist uns aus so vielen Denkmälern und Bildnissen in Marmor und Erz und auf Gemmen hinlänglich bekannt. Unser Brustbild der Athene aber hat mit jenen nicht die geringste Aehnlichkeit. Es ist ein in grossem Geschmacke erfundenes und ausgeführtes gänzlich manierloses Werk, und letztere Eigenschaft dürfte man nicht so leicht an einer Gemme aus der Zeit des Augustus antreffen, am allerwenigsten verbunden mit den Vorzügen, die man an diesem Amethyste bemerkt. Aus diesen Gründen also: aus dem Verdachte, den die Nennung des so oft gemissbrauchten Namens des Dioskorides sogleich erregt; aus dem Umstande, dass diese Gemme plötzlich zur Zeit des Stosch zum Vorschein kam, als die Begierde nach Werken des genannten Steinschneiders so gross war; aus der fehlerhaften Aufschrift, und aus der gar nicht mit dem zu des Augustus und des Tiberius Zeiten herrschenden Geschmacke übereinkommenden Arbeit folgt, dass die diesem Steine beigefügte Aufschrift ein Zusatz neuer Zeit ist.

24. Durch einen nicht sehr fein angelegten Betrug hat man einem vorgeblichen Sohne oder Schüler des Dioskorides, Herophilos mit Namen, durch die Aufschrift *HPOΦIΛOC ΔIOCKOYPIΔ* das Dasein geben wollen, welche man auf einem grünlich türkissfarbenen Glasflusse von mehr als gewöhnlicher Grösse liest, der einen mit Lorbern bekränzten Kaiserkopf vorstellt, und vielleicht den Kaiser Augustus abbilden soll[166]. Diese neue Arbeit ohne Aehnlichkeit und Geschmack befindet sich in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien.

Noch eine Anzahl von Steinen mit dem Namen des Dioskorides, sämmtlich neuen Ursprungs, sind schon im ersten Abschnitte erwähnt worden.

Es ergiebt sich aus den hier mitgetheilten Bemerkungen, dass wir von Dioskorides keine einzige mit seinem Namen bezeichnete Gemme besitzen, ob sich gleich unter den Gemmen aus den Zeiten des Augustus Werke befinden können, die diesen Künstler zum Verfertiger haben. Es ergiebt sich ferner, dass noch viel weniger ein Werk der Steinschneidekunst von Solon auf uns gekommen, weil es wahrscheinlich nie einen Steinschneider dieses Namens gegeben hat.

# DRITTER ABSCHNITT.

## Gemmen mit Namen vorgeblicher Steinschneider, an denen Arbeit und Inschrift neu sind.

Ehe von denjenigen Gemmen die Rede sein kann, deren Arbeit und Aufschrift für ächt gehalten werden können, muss vorher dieses Gebiet von solchen Steinen gereinigt werden, welche offenbar in Hinsicht der Arbeit sowohl, als auch des Künstlernamens Geburten des Eigennutzes und des Betrugs sind, obgleich bis jetzt niemand an ihrer Aechtheit gezweifelt hat. Es müssen zuerst solche Stücke betrachtet werden, an denen der Betrug offenbar ist. Darauf folgen diejenigen, in denen List und Geschicklichkeit ihn besser zu verstecken gewusst hat.

1. Stosch machte nach einem Glasflusse seiner Sammlung eine Artemis bekannt, die das Geweihe eines neben ihr stehenden Hirsches mit der Rechten anfasst. Im Abschnitte ist die Unterschrift *HEIOΥ*. Er möchte uns gern überreden, mit ihm Spuren ägyptischer Kunst in dieser Arbeit zu finden [1]. Winkelmann ist anderer Meinung. Er glaubte in dieser Vorstellung Aehnlichkeit mit dem Geschmacke, in dem die Bildsäulen der Töchter der Niobe gearbeitet sind, zu entdecken [2], worin ihm schwerlich jemand, der letztere gesehen, eben so wenig als in der Behauptung beistimmen wird, dass, wenn es der Künstler Absicht war, die Schönheit des Nackten zu zeigen, sie alsdann die Pracht der Gewänder nachsetzten [3]. Letzteres ist deswegen nicht gegründet, weil die Griechen in dem angenommenen Falle die Gestalten gänzlich ohne Bekleidung

darstellten, weil vollkommene Darstellung der Schönheit des Nackten in einer auf das geschmackvollste ganz bekleideten Gestalt unmöglich Statt haben kann. Beide irrten sich, Stosch und Winkelmann. Stosch rückte seine Artemis zu weit ins Alterthum hinauf, und Winkelmann machte sie, vorausgesetzt, es sei eine alte Arbeit, zu jung. Dass der vorgebliche Name des Künstlers durch einen Betrug entstand, muss der erste Anblick desselben lehren, und zwar auch dem nur wenig mit den Werken der alten Glyptik Bekannten. Die Buchstaben sind plump und roh eingeschnitten; die drei ersten dieses schief laufenden Namens hat man grob und tief eingegraben, die zwei letzten aber seicht und etwas besser. Die Aufschriften der Gemmen des frühern griechischen Styls, den die Gestalt der Artemis nachäfft, sind in den wenigen vorhandenen Beispielen, eben so wie die hetrurischen, mit der grössten Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt. Ferner ist kein einziges Beispiel, weder unter den griechischen des frühern Styls noch unter den hetrurischen, vorhanden, dass eine Aufschrift aus jener Zeit etwas anderes anzeige, als den Namen oder die Bedeutung der vorgestellten Gestalt[3 a]. An Verewigung der Künstlernamen hatte man damals noch nicht gedacht. Eine Schrift auf einem Steine dieser Art konnte unmöglich in solchen Buchstaben erscheinen, konnte aber auch nur griechisch sein; dies aber ist der Name nicht, sondern er gehört keiner Sprache an. Denn ἔϊος, wie Stosch ihn lesen will, ist nichts. Visconti setzt zwar diesen seinen vorgeblich sehr alten Künstler Heius in die Zeit weit vor Alexander und glaubt uns etwas Neues mitzutheilen, indem er uns sagt: «ich lese den Namen des Künstlers dreisylbig». Gut! hatte aber Stosch nicht dasselbe lange vorher geträumt? Er fährt fort: «ich spreche diesen Namen lateinisch *Eeus* aus; denn in der griechischen Sprache kommen drei Selbstlauter oft hinter einander vor, so wie in ἠοῖαι, αἰαία». Was beweisen aber diese nichtssagenden und zum Theil falschen Bemerkungen für die Möglichkeit, dass diese elende Aufschrift die eines uralten Künstlers sein könne? beweisen sie, dass ἤειος oder ἔϊος griechisch ist? Kurz, Visconti vertheidigte schlecht die schlechte Sache des Stosch, der in dieser Geburt eines vorher nicht bekannten alten Steinschneiders übel berathen gewesen war. Sein Rathgeber hatte ihm, wie am Tage liegt, nichts anderes zu schenken gehabt, als den lateinisch mit einer griechischen Beugung versehenen Heius, der in Cicero's Reden gegen Verres, und als Duumvir auf Münzen von Korinth und anderwärts vorkommt, den er aber, als

der übel ausgefallene Vorschlag schon eingeschnitten war, dennoch griechisch darstellen wollte, wobei er den nichts Arges vermuthenden Visconti auf gefährliche Abwege führte. Der Name des vorgeblichen Heius ist folglich offenbar neu, und neu ist auch die ganze Erfindung und Arbeit an der Artemis und ihrem Hirsche. Dieses beweist das Aengstliche und Gesuchte in dieser Paste, die entblösste Brust der Göttin, welche nie auf diese Weise von den Griechen gebildet worden ist, am allerwenigsten auf einem Werke der frühern Zeit, und endlich die den hetrurischen Käfergemmen abgeborgte Einfassung des Feldes. Da Stosch und Visconti überzeugt waren, der Name *HEIOY* sei griechisch, so müsste Artemis mit dem Hirsche ein Werk des frühern griechischen Styls sein. Allein die wenigen Gemmen, die sich aus dieser Zeit bis auf uns erhalten haben, sind entweder ganz ohne Einfassung des Feldes, oder besitzen eine von ganz anderer Art, aber niemals die der Käfer.

Dieses Stück wird noch durch den Umstand verdächtig, dass Stosch sowohl auf dem Kupfer, das er davon liefert, als in der Erklärung des letztern, bemerkt, es sei eine Gemme, von der er einen Glasfluss in seiner Sammlung besitze. Nur diesen Glasfluss erwähnt auch Winkelmann. In der Vorrede aber giebt Stosch dieser Gemme den Namen eines Agates, der schon damals nicht bedeutend war. Warum aber nennt er uns den Namen des Besizzers nicht? Denn die Angabe der Steinart und des Besitzers dürfen den Beschreibungen solcher Denkmäler nie fehlen. Aus dem hier Bemerkten erhellt augenscheinlich, dass von dieser Artemis nie ein Stein vorhanden gewesen ist und dass Stosch nach seiner Angabe diese Vorstellung in Wachs hat bilden und darnach den Glasfluss, den seine Sammlung bewahrte, verfertigen lassen.

Göttinnen wurden von den Griechen nie mit einer halbentblössten Brust abgebildet, sondern entweder nackt, wie Aphrodite, oder halbbekleidet. Here, Athene nebst den Musen, Demeter und Artemis erscheinen auf alten Denkmälern stets sittsam bekleidet. Mit einer entblössten Brust wurden unter andern auch die Amazonen gebildet. Die alten Künstler thaten dieses aus einem richtigen Gefühle für die Schönheit der Darstellung, nicht aber um anzuzeigen, dass diesen Heldinnen die eine der Brüste eigentlich fehle [1]. Man lasse nur Amazonen, Bacchantinnen, Nymphen mit gänzlich durch ein Gewand verdeckter Brust bilden, und man wird einsehen, wie unschicklich und geschmacklos dieser Anzug ins Auge fallen wird.

Wie sehr Visconti von der Aechtheit des Stoschischen Glasflusses mit dem Namen Heius überzeugt war, erhellt noch überdies aus seinen Bemerkungen über das Brustbild der Athene auf einem Amethyste, das gleichfalls durch denselben Namen verfälscht worden war. Visconti's Meinung von diesem zweiten Werke des Heius ist in der Anmerkung zu lesen [5]. Auf derselben Seite erwähnt Visconti noch eine Vorstellung einer Minerva, welche das Diadem trägt, keinen Helm, aber den Helmbusch [6]. Hier irrte sich Visconti; denn das, was er für das Diadem ansah, war der Reif mit einem Bügel, auf dem der Helmbusch befestigt war. Auf den am Ende des ersten Abschnittes beschriebenen Sardonyxcameen finden sich zwei ähnliche Helme, ein Hauptschmuck, den ich blos an Werken neuer Zeit bemerkt habe.

2. Berühmt ist eine die Lyra stimmende an einen Pfeiler gelehnte weibliche Gestalt oder Muse auf einem rothen, trüben, abendländischen Carneol, vormals der Strozzischen Sammlung, jetzt der des Duc de Blacas angehörend. Hinter der Muse ist die Aufschrift *ΑΛΛΙΩΝΟϹ* [7]. Betrachtet man dieses Werk, an dessen Aechtheit seit seinem Bekanntwerden bis zu Millin und Visconti niemand gezweifelt hat, von Seiten seiner Erfindung, so findet man es mittelmässig, die Stellung gezwungen, in Hinsicht der Richtung des rechten Fusses und der einen Brust unrichtig und nicht schön; die Ausführung der Bekleidung, welche Mariette und Visconti übermässig gelobt [8], was La Chau und Le Blond blindlings nachgeschrieben haben [9], nicht bedeutend, obgleich besser, als an vielen ähnlichen Figuren. Es bleibt also blos die Aufschrift, die diesem Steine Ruf gab. Aber auch diese, wie wenig kann sie bedeuten, wenn sie auch ächt wäre? Nichts, als dass einmal ein höchst unbedeutender Steinschneider lebte, der Allion hiess. Ist aber dieser Stein ein Erzeugniss neuer Zeit, wie es aus dem schlechten Carneol, aus der ganzen Beschaffenheit der Arbeit, und was die Aufschrift angeht, aus dem übermässig grossen und plumpen *Ω*, dem Aussehen der übrigen Buchstaben, und aus dem, was oben von dem abentheuerlichen Ursprunge des Wortes Allion gesagt worden ist [10], nur zu sehr einleuchtet, so hat sie vollends keinen Werth. Es lässt sich vermuthen, dass man den Stein unten und an der Seite geflissentlich beschädigt habe, entweder um ihm ein altes Ansehen zu geben, oder weil man mit dem Untertheile oder mit dem rechten Fusse, von dem das Vorhandene wenig verspricht, nicht sehr zufrieden war. Es muss daher dieser Stein in die Reihe der

verfälschten Arbeiten gerechnet werden, die im verflossenen Jahrhunderte mit einem Künstlernamen versehen worden sind. Visconti nennt diese Figur Terpsichore [11], was sie aber auf keine Weise, wegen der entblössten Brust, sein kann [11 a]. Das Vorbild, wovon alte Steinschneider die in neuer Zeit so oft wiederholte Lyraspielerin genommen hatten, mag die Darstellung einer berühmten Dichterin und Tonkünstlerin gewesen sein.

Auch ein Carneol vormals des Ritter Hamilton, auf dem der Kopf des Ulysses von der Seite gesehen mit dem Namen desselben Allion geschnitten, ist von Visconti zuerst erwähnt worden [12], aber ein neues Werk.

3. Ein Chalcedon in der königlichen Sammlung zu Paris, vorstellend einen bakchischen Stier mit Epheu umwunden, zum Angriff bereit und auf einem Thyrsus einherschreitend, mit dem Namen des Steinschneiders Hyllos, *ΥΛΛΟΥ*, ist eine wohlgerathene Arbeit [13], welche Mariette, La Chau, Le Blond und Visconti, obgleich nicht ohne grosse Uebertreibung, rühmten, und welche Millin und Visconti für ächt erkennen. Dieser Stein veranlasste sogar Mariette, den vorgeblichen Steinschneider Hyllos für einen Schüler des Dioskorides zu halten [14]; er vermochte Millin und Visconti, ihn in die Zeiten vor Augustus zu setzen, aus keiner andern Ursache, als weil ein ganz ähnlicher Stier auf den Münzen von Sybaris gefunden werde Diese Namensaufschrift ist aber offenbar neuen Ursprungs, wie schon die römischen Steinschneider Francesco Alfani und die Pichler Vater und Sohn dem Bracci [14 a] bemerkten. Dass auch der Stier eine neue Arbeit sei, hat mich die wiederholte Ansicht des Steines gelehrt, und ergiebt sich überdies aus der Art Chalcedon, in die die Alten nie geschnitten haben.

Denselben Gegenstand auf einem Carneol und mit demselben Namen aus der königlichen Niederländischen Sammlung erwähnt eine neue Schrift [15]. Nicht weniger unächt ist derselbe Name des Hyllos auf zwei Steinen mit ähnlichen Stieren, welche vormals dem Lord Clanbrasil und Hrn. Tunstall gehörten [16]. Dasselbe muss von einem Sardonyx mit dem Namen *ΑΛΛΙΩΝ*, der unter einen Stier in derselben Stellung gegraben, vormals im Besitz des Herrn Thomas Hollis [17], gesagt werden.

4. Ein anderes dem Hyllos beigelegtes Werk machte im Jahre 1669 Canini bekannt. Es ist ein Carneol in der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz, den vorher Ippolito Vitelleschi und zu Canini's Zeit der Marchese Antonio Tassi besass, in den ein altes

bärtiges Brustbild mit straubigem Haar, das mit einer breiten Binde umgeben ist, geschnitten ist. Im Felde steht die Aufschrift *ΥΛΛΟΥ*[18]. Canini und andere glaubten nach damals herrschenden Begriffen, die Aufschrift zeige den Namen des vorgestellten Mannes an, und hielten das Brustbild für das Brustbild des Hyllos. Stosch führte es als das eines Philosophen, Bracci als das eines Unbekannten auf. Bracci sah es überdies für das eines barbarischen Königs an. Der Kopf auf diesem abendländischen nicht schönen Carneol, den ich zu Florenz mehrmals untersucht habe, kann keine alte Arbeit sein. Dieses beweist die Rohheit der Erfindung, die sich gar übel ausnehmenden vielmehr zottigen, als straubigen Kopf- und Barthaare, ferner die geschmacklose Beifügung des unverhältnissmässigen Diadems oder der Hauptbinde, welche nicht das Haupt umgiebt, sondern beinahe ausserhalb desselben angebracht ist. Endlich ist der ganze Einschnitt auf dieser Gemme unvollendet aus den Händen des Künstlers gekommen, und, was man nie an einem alten Steine finden wird, völlig rauh und ungeglättet. Es scheint eine Arbeit des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts zu sein. Der Name Hyllos auf einer vortrefflichen Gemme, vormals des Orsini, jetzt eine Zierde der Kaiserlich Russischen Sammlung, vorstellend eine unbekannte Königin und im Eingange des zweiten Abschnittes erwähnt, ward mit anspruchsloser Schrift hinter dem bärtigen Kopfe wiederholt, um anzuzeigen, man sehe hier den Hyllos, Sohn des Herakles. In der Folge aber ging es diesem Kopfe, wie dem eben erwähnten Carneol des Orsini und so vielen vorher genannten; aus dem Namen der vorgestellten Person ward der des Steinschneiders. Als ein ächtes Werk des Künstlers Hyllos betrachtet diesen Stein Millin[19].

Es ist einleuchtend, dass man unter dem Namen Hyllos oder Hyllas auf Orsini's Carneol den Liebling des Herakles, den Sohn des Theodamas verstand, den wir Hylas zu nennen gewohnt sind[19 a], und dass unter Hyllos auf der Gemme mit dem bärtigen Kopfe Hyllos, des Herakles und der Deianira Sohn, gemeint war, der auf seines Vaters Befehl die Iole heirathete, und dessen Grab man zu Megara zeigte[20]. Dieser Name kam nicht ganz ausser Gebrauch, weil er nicht weniger der frühern Geschichte Griechenlands, als dem entferntern Zeitalter der alten Heroen angehörte, welches Hyllos aus Rhodus, berühmt als Sieger in den Olympischen, Nemeischen und Jsthmischen Spielen, beweist[21].

5. Ein Granat, in dem der vorwärts gewandte Kopf eines Hundes, des Sirius oder des Hundsternes, mit der Aufschrift *ΥΛΛΟC*

ЄΠΟΙЄΙ auf dem Halsbande sehr tief geschnitten ist, der vormals dem Lord Besborough gehörte, und mit seinen übrigen Gemmen in die des Duc von Marlborough überging, gehört zu den sehr berühmten Gemmen [22]. Es ist dieser Kopf ein so sehr vortreffliches und geistreiches Werk, dass man nicht weiss, was man mehr daran bewundern soll, ob die aufs höchste getriebene Nachahmung des Lebens, oder die ausserordentliche Kunst in der Ueberwindung aller Schwierigkeiten, das lechzende zarte Fleisch der Schnauze, das Inwendige des Maules, die Zähne, Nase oder die heraushängende Zunge — *ut fessi canes linguam ore de patulo potus aviditate projiciens* [23] — Raspe zweifelte an dem Alterthum dieses Steines [24]; Natter hatte geraume Zeit in London seine Kunst geübt, und ihm hatte man diese Arbeit zugeschrieben. Ein Gerücht, ohne welches niemand das Alterthum derselben würde in Zweifel gezogen haben. Diese Sage vom Verfasser des Sirius gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass Natter mit Lord Besborough, der zuerst als Besitzer dieses Steines genannt wird, in Verbindung stand und das Verzeichniss der Gemmen desselben schrieb, in dem der Sirius ein böhmischer Granat genannt wird, ein den alten Steinschneidern unbekannter Stein. Natter schätzte diese Gemme 250 Pf. Sterl. Kein zu hoher Preis, wenn man die Seltenheit eines schönen vollkommenen böhmischen Granats von dieser Grösse und die Schwierigkeit erwägt, in ihn ein so fleissig beendigtes Werk auszuführen, das weder in alter noch neuer Zeit seines Gleichen gehabt hat [25]. Die Aufschrift des Namens aber, welche der Stein nach dem damals herrschenden Vorurtheil haben musste, um hohen Werth zu besitzen, war nicht glücklich gewählt, weil dadurch ein römischer Steinschneider Caius zum Vorschein kommt. Natter war, wie schon bemerkt wurde, ein Künstler von vortrefflichen Anlagen. Viele seiner Erfindungen, vornehmlich die auf sehr kleinen Steinen, auch wohl einige seiner Nachahmungen alter Gemmen, von denen ihm manche besser geriethen, als die Athene des Aspasios, sind von Liebhabern für Werke des Alterthums gehalten worden. Des Stosch Sammlung in Berlin besitzt den Versuch einer Nachahmung dieses Sirius von Lorenz Massini [26], welche nur wenig tief geschnitten und mit Natter's Werk nicht vergleichbar ist. Von der Hand desselben Künstlers sah ich eine zweite der ersten ähnliche Wiederholung in einen gelben Topas geschnitten, der einer aus Stockholm durch einen französischen Auswanderer nach Petersburg gebrachten Sammlung angehörte.

6. Viel merkwürdiger, als die beiden eben erwähnten Steine, ist ein gelber Topas, der aus dem Pariser Gardemeuble nach Petersburg und von da in die Sammlung des damals dort anwesenden Fürsten Stanislav Poniatowski kam. Auf diesem bedeutend grössern Steine, als der Granat, ist derselbe Sirius bis auf den halben Leib vorwärts und nur wenig nach der rechten Seite gewandt, und mit beiden Vordertatzen gleichsam in der Luft schwimmend und rudernd gebildet. Im Felde steht der Name *CKYΛΑΞ*. Weil der Topas viel mehr, als blos Kopf und Hals darstellt, so musste der Kopf um ein Bedeutendes kleiner als der auf dem Granat sein, er konnte folglich nur mit weniger Ausführlichkeit behandelt werden. Dennoch ist auf den Topas alles vom Granate gerühmte anwendbar und alles eben so schön und musterhaft dargestellt. Der Leib ist rauh und mit flockigem Haar besetzt. Die rechte Tatze ist nach der Seite hin gekehrt, die linke aber tritt weit heraus und ist dem Leben gemäss vorn breiter als hinten gearbeitet, was zur Ursache wird, dass sie im Abdrucke nicht vollständig herauskommt. An der einen Seite ist ein Stück des Topases etwas ausgesprungen, wodurch ein schmales Stück des Kopfes verloren gegangen. Da die Alten nie in unsern Topas geschnitten, und Natter, der vom Granate nicht als von seinem Werke sprechen durfte, den er selbst dem Römer Caius zugeschrieben hatte, freimüthig gesteht, die Vorstellung des Granats wiederholt zu haben [27], so kann man nur ihn für den Verfertiger der eben erwähnten Nachahmung auf dem Topase mit dem Namen des Skylax halten. Natter spricht mit vielen Lobpreisungen von einem Amethyste, in dem ein vorwärts gewandter stehender Löwe sehr tief geschnitten ist [28], dessen Neuheit aber sogleich bei Betrachtung des Abdrucks ins Auge fällt. Lippert liefert eine ähnliche, etwas bessere Vorstellung, welche die grössern weit hinter sich lässt [29]. Dass von diesen Löwen wenigstens einige Natter's Arbeiten sind, ist nur zu wahrscheinlich.

7. Der mit der Löwenhaut bedeckte Kopf des jugendlichen Herakles mit der Aufschrift *ΑΞΕΟΧΟΥ*, ein Carneol aus der vormaligen Cheroffinischen Sammlung, nachher des Grafen Wakerbart Salmour, dessen Winkelmann gedacht hat und den Lippert und Raspe beschrieben, ist ein neuer unbedeutender Stein [30]. Um nichts besser ist ein Sard, auf dem Perseus und der eben genannte Name des Steinschneiders abgekürzt *ΑΞΕΟΧ* geschnitten [31].

8. Die Brustbilder des Herakles und der Iole auf einem kleinen Carneole der Florentinischen Sammlung mit dem Namen des Karpus, *ΚΑΡΠΟΥ*, sind eine neue Arbeit [32]. Neu ist ferner

9. Ein Chalcedon, auf dem Herakles sitzend, vor ihm Iole stehend vorgestellt sind, mit derselben Aufschrift des Karpos, den Lippert bekannt machte. Es ist eine Arbeit des Flavio Sirleti [33].

10. Eine halbe weibliche Gestalt, welche Lippert für eine Bacchantin, Raspe nicht richtiger für eine Muse nimmt, ist eben so wie der darauf angebrachte undeutliche Name *ЄΥΟΔΟϹЄΠ*, ein höchst unbedeutendes Stück [34].

11. Dasselbe gilt von einem Amethyste mit dem Brustbilde der Julia, des Titus Tochter, und der Aufschrift *ΝΙΚΑΝΔΡΟϹ ЄΠΟΙЄΙ* der erst dem Engländer Diering, nachher dem Spanier Horcasita gehörte, und endlich in die Sammlung des Duc de Marlborough kam. Diese Besitzer werden hier genannt, damit man daraus theils den Anfang der Berühmtheit dieses Steines, theils die Achtung erfahre, die man ihm unverdienterweise erzeigt hat [35]. Lippert und Raspe liefern ihn in Abdrücken und in einer Abbildung Bracci, in der jedoch der Name des vorgeblichen Steinschneiders vergessen ist, dessen er auch nicht in der Beschreibung, sondern blos in der Ueberschrift der Platte gedacht hat. Das Bildniss ist ohne Aehnlichkeit und völlig ohne Geschmack gearbeitet, und eben so wie die Aufschrift von neuer Abkunft. Auch hier muss man sich wundern, dass Millin den Steinschneider Nikandros und sein elendes Werk in sein Verzeichniss aufgenommen hat.

12. Ein völlig geschmackloser Stein ist das Brustbild eines Faunes mit der Beischrift *ΛΕΥΚΙΟΥ* [36], das von Lippert und Raspe lieber gar nicht hätte mitgetheilt werden sollen. Die genannten Schriftsteller und Winkelmann in der Beschreibung der Stoschischen Sammlung erwähnen und liefern in Abdrücken mehrere ähnliche Steine mit vorgeblichen Namen der Steinschneider, welche nicht verdienen hier nochmals genannt zu werden.

13. Theseus vor dem getödteten Minotauros auf einem Sardonyx der Kaiserlichen Sammlung zu Wien, und mit dem Namen des Philemon *ΦΙΛΗΜΟΝΟϹ*, ist von einem geschickten neuen Steinschneider gearbeitet. Ein wenig verzeichnet ist der linke Fuss und die Gestalt des Theseus viel zu schwerfällig und zu dick. Kein alter Künstler würde diesen jugendlichen Heros mit einem so gemeinen Körper dargestellt, oder ihn in einen so übel aussehenden Sardonyx von zwei schmutzigen Schichten geschnitten haben [37].

Die Buchstaben der Namensschrift sind nicht übel gegraben, ohne vorzüglich zu sein. Von Stosch an bis Eckhel, Millin und Visconti ist dieser Sardonyx für ächt gehalten, und von den beiden letztern mit übermässigen Lobeserhebungen erwähnt worden: dennoch hat mich der Anblick des Steines in meinem Urtheile darüber bestärkt. Ausserdem hat man dem Philemon

14. Einen Amethyst zuschreiben wollen, vorstellend Herakles den Wächter der Unterwelt bändigend, mit der Aufschrift *ΦΙΛΗΜΟΝΟC*, vormals in der Sammlung des de France, jetzt in der Kaiserlich Russischen, von nicht schlechter, aber neuer Arbeit, welche Lippert zu sehr rühmt [38]. Derselbe Schriftsteller giebt

15. Eine liegende Leda auf einem Carneole für eine Arbeit des Dioskorides aus, weil dessen Name unten im Abschnitte stehe [39]. Dass letzterer von neuer Hand herrühre, ist unnöthig zu erinnern. Dasselbe gilt auch von der Vorstellung.

16. Casanova erzählt, dass er zu Rom einen schönen Cameo mit dem Kopfe des Caligula gesehen, in den nachher der Händler Amidei den Namen des Dioskorides von Pichler hatte einschneiden lassen, der ihn dann um das Vierfache des vorher dafür geforderten Preises verkaufte [40].

Sehr viel hat in Deutschland Lippert zur Verbreitung des Geschmackes und zur bessern Kenntniss der alten Denkmäler beigetragen. Dass seine Dactyliothek sowohl, als seine Beschreibung durch ein neues Werk, das kaum den dritten Theil von Abdrücken enthalten müsste und doch vollständiger sein würde, als das Lippertsche, zu ersetzen sei, ist ausser Zweifel. Zuweilen trifft man bei Lippert Gemmen für neu ausgegeben, die alt sind, und Erzeugnisse neuer Zeit als alte aufgeführt. Nur ein Beispiel von Irrthümern ersterer Art, aber ein sehr merkwürdiges ist hier zu erwähnen. Zu den vorzüglichern Cameen nicht nur der Farnesischen, jetzt königlichen Sammlung zu Neapel, sondern überhaupt aus dem Alterthume gehört die Vorstellung aus der Geschichte des Dädalos, wie der Vater dem Sohne eben den zweiten Flügel angebunden hat und ihm, wie es scheint, Lehren giebt, wie er zum Fliegen die Arme halten müsse [41]. Lippert bemerkt darüber: «dass dieses Werk alt sei, mag ich niemand versichern». Desto schlimmer für ihn; denn von wenig Gemmen hätte er es mit so wenig Gefahr zu irren thun können, als von dieser. Er fährt fort: «Laurentius, dessen Name auch hier zu sehen, liess zu seiner Zeit viele Steine nachschneiden, die man nunmehr für alt ausgiebt». Diejenigen, die

diesem Vorgeben Glauben beimessen, beweisen, dass es ihnen an der nöthigen Einsicht mangelt, aber es folgt daraus nicht, dass Gemmen mit der Aufschrift des Namens des Lorenzo de Medici neue Arbeiten sein müssen. Lippert setzt hinzu: «die Allegorie darauf ist nicht nach dem Geschmack der Alten, obgleich die ganze Behandlung sonderbar und gut ist». Auf diesem Camee ist gar keine Allegorie zu sehen, antworte ich, und die Behandlung ist in vollem Maasse vortrefflich. Nie hat einer der Künstler des sechszehnten Jahrhunderts, die für die Sammlungen der Medici zu Florenz ihre Kunst ausübten, weder eine so schöne Gestalt, als die stehende weibliche, noch eine so ungezwungene, einfache und wahre, wie die der sitzenden Jägerin, welche die Insel Kreta vorstellt, gedacht und gebildet. Ikaros, Dädalos Sohn, steht auf einer hohen Ara. Der Vater füllt den Raum zwischen der Ara und der schönen Königin Pasiphae, welche, aus Dankbarkeit für die ihr von Dädalos geleisteten Dienste, thätigen Antheil an den Vorkehrungen nimmt, welche die beiden Gefangenen in Freiheit setzen sollen, und daher den bei der Fertigung der Flügel gebrauchten Hammer in der einen Hand hält. Sie ist anständig und mit Sorgfalt bekleidet, so wie sie auf einem Gemälde des Philostratos gebildet war, um dem Gegenstande ihrer Zuneigung zu gefallen [41a]. Dädalos ist sehr klein von Wuchs dargestellt, um zum Gegenbild der sitzenden Jägerin zu dienen. Er trägt den kleinen Mantel um die Hüften gebunden, wie es dem Werkmeister zukam, und ist, nach der im Alterthume beliebten Weise, ohne alle Bezeichnung [41b]. Die Jägerin bezeichnet der Köcher auf dem Rücken, in dem sich auch ihr Bogen befindet, in der Rechten hält sie den Jagdspiess. Letztere bildet zugleich die Insel Kreta, als den Ort der Handlung, und darf nicht für Artemis gehalten werden; denn hätte sie diese sein sollen, so würde der Künstler sie in edlern Verhältnissen und viel schöner gebildet haben. Sie trägt die kretischen Halbstiefeln oder die Kothurne der Jäger, ἐνδρομίδες [42], die auf dieser Insel erfunden worden, um den Fuss auf den Wegen über schroffe Felsen gehörig zu schützen, die anfangs, wie uns die alten Münzen von Heraklea Chersonesos lehren, bis ans Knie, in der Folge aber nur bis an die halbe Wade reichten [43]. Hinter der Jägerin befand sich, wenn meine Vermuthung gegründet sein sollte, im Marmor, welcher zum Vorbilde diente, eine Gestalt, welche das Gegenbild der Pasiphae war und wodurch Ikaros in die Mitte des Ganzen zu stehen kam. Um Versuche mit den neuen Flügeln anstellen zu können, musste

Ikaros nothwendig einen etwas erhöhten Standpunkt haben, und daraus erklärt sich, warum er auf der Ara steht. Die Anordnung des Ganzen lässt vermuthen, dass der Camee das Nachbild eines Giebelfeldes an einem Tempel oder Gymnasium war, wo wegen des Dreiecks die mittelste Gestalt die längste sein, oder am höchsten gesetzt sein musste, und wo die übrigen hier nicht gebildeten theils kleiner oder durch ihre Stellung niedriger waren, als die an den Seiten, theils gegen die beiden Ecken hin auf der Erde lagen. Die bemerkte Weise der Anordnung der einzelnen Theile ist auf Gemmen eine sehr grosse Seltenheit. Die kürzlich weiter ausgeführten Untersuchungen über die äussern Tempel-Verzierungen durch Anstrich in bunten Farben geben Veranlassung, den Giebel des Tempels des Zeus zu Olympia in Erinnerung zu bringen, dessen Giebel an den Seiten mit einem vergoldeten Gefässe, die Spitze mit einer vergoldeten Siegesgöttin, das Tympanum aber mit einem goldenen durch ein Medusenhaupt verschönerten Schilde verziert war[44]. Zu den Tempeln, deren Giebelfelder am meisten mit Figuren verziert waren, gehörten der des Asklepios zu Delphi und der des Herakles zu Thebä. Auf diesem sahe man viele der Arbeiten des Gottes, Werke des Praxiteles[45], und unter andern seinen Kampf gegen den Antaeos, den Apollodoros zu den ihm von Eurystheus anbefohlenen Arbeiten rechnet[46], Hyginus aber unter die Parerga setzt[47]. An jenem Tempel waren vorgestellt[48]: Artemis, Leto, Apollo nebst den Musen, der Untergang des Helios, Dionysos nebst seinen Thyiaden. An jedem der beiden genannten Tempel waren die Bildwerke auf die Giebel der vordern und der hintern Seite vertheilt.

Als Lippert den schönen Camee zu Neapel für ein neues Werk ausgeben wollte, hatte er vielleicht vergessen, dass lange vor ihm Mariette denselben groben Irrthum auf das bestimmteste ausgesprochen hatte, als er behauptete, dass alle mit den Buchstaben *LAVR· MED* bezeichneten Gemmen für Werke zu halten seien, welche der berühmte Lorenzo de Medici von Künstlern, die in seinem Dienste standen, habe schneiden lassen[49]. Das Falsche dieser Behauptung bedarf keiner Widerlegung und wahr ist es, dass Lorenzo die Gemmen, die er zu einer gewissen Zeit besass, sämmtlich mit den eben bemerkten abgekürzten Worten hatte bezeichnen lassen. Da nun dieser kunstliebende Fürst auch mancherlei Steine von den zu seiner Zeit lebenden trefflichen Künstlern hatte schneiden lassen, so geschah es, dass einige solcher Steine dieselben abgekürzten Anfangssylben, wie die alten Gemmen erhielten. Ihre

Anzahl ist aber sehr unbedeutend gegen die der alten Gemmen mit derselben Bezeichnung.

17. Ein Chalcedon des Lord Besborough, auf dem ein Faun mit einer Bacchantin sitzt, daneben ein Satyr und ein Herma. An der Seite steht *ΑΛΛΙΩΝΟC*; eine in neuem und schlechtem Geschmack erfundene und ausgeführte von Millin [50] sehr geschätzte Arbeit, welcher man, so wie vielen andern Steinen, die falsch gelesene Aufschrift *ΑΛΛΙΟΝ* beigefügt hat [51]. Raspe erwähnt mehrere dieser Steine [52]; weil aber ihre Neuheit jedem in die Augen fällt, sind sie hier nicht einzeln erwähnt worden.

Der Name des vorgeblichen Steinschneiders Aulus ist sehr gemissbraucht worden in der Absicht, neue Steine zu veredeln und zu zieren. Nur zu oft erreichte man dabei seinen Zweck; bedeutende Sammlungen nahmen diese Afterwerke emsig auf. Stosch machte fünf Steine bekannt, die er für Werke des Aulus wollte angenommen wissen. Bracci brachte die Zahl derselben auf zwölf. In den Verzeichnissen alter Gemmen sind noch viele andere aufgeführt. Die Schwierigkeit in Hinsicht des Geschmackes so sehr unter sich verschiedene Werke dem einzigen Aulus anzueignen, nöthigte die Herausgeber und Liebhaber solcher Denkmäler, auf Mittel und Auswege zu denken, sie zu heben. Raspe hielt fast alle für ächt [53], glaubte aber zwei Künstler dieses Namens annehmen zu müssen, unter die er diese Arbeiten vertheilte [54]. Bracci ging noch weiter und nahm sechs Steinschneider dieses Namens an [55]. Recht gut! wenn nur etwas zu vertheilen da gewesen wäre! Einen andern eben so wenig befriedigenden Weg nahm Visconti [56]. Er sagte, die Steine mit dem Namen des Aulus sind alte Nachahmungen der Gemmen des Aulus, auf die man den Namen dessen geschnitten, der das Vorbild, das man wiederholte, gemacht hatte. Mit dieser durch nichts unterstützten völlig leeren Muthmassung ist uns aber eben so wenig, als mit Bracci's sechsfacher Vertheilung der Werke des Aulus geholfen. Millin scheint auch an Visconti's Gedanken keinen sonderlichen Gefallen gefunden zu haben, eben so wenig wie an Bracci's Meinung und begnügte sich, indem er den Aulus für einen grossen Künstler hielt [57], zwölf dieser Steine, die man, wie er sagt, für ächt halte, zu nennen [58]. Statt dieser vergeblichen Versuche hätte man lieber damit anfangen sollen, zu untersuchen, welche von diesen Steinen die Kennzeichen des Alterthums besitzen.

18. Wenige Steine mit Künstlernamen sind mit so viel Vorsicht,

Schlauheit und Berechnung aufgeführt worden, als zwei, welche Vettori in einer blos für sie geschriebenen Abhandlung ans Licht zog [59]. Die hieher gehörige Gemme, welche, zu Folge der Aufschrift, von Aulus geschnitten, ist ein Carneol, der im Feuer gelitten und aus Townley's Sammlung wahrscheinlich in das Britische Museum gekommen ist. Die zweite Gemme, deren Künstler Quintus geheissen haben soll, ist hier besonders weiter unten erklärt worden. Auf der ersten des Vettori ist Venus sitzend, ein dünnes Rohr oder Stäbchen auf dem Finger im Gleichgewicht haltend, vor ihr ein in der Luft schwebender Amor vorgestellt. Unten der Name des Aulus *ΑΥΛΟC* [60]. Die Gestalt der Venus besitzt Wahrheit und theilweise Gefälliges, sie ist aber auch in andrer Hinsicht, und noch mehr der schwebende Amor, schwerfällig und zu dick. Dass der Name des Aulus in der Unterschrift neuer Zusatz sei, bemerkte schon Winkelmann [61]; und dass die beiden Gestalten gleichfalls neuen Ursprungs sind, bemerkte Raspe.

19. Der zweite Stein des Aulus, ein Sardonyx der Florentinischen Sammlung, stellt einen Reiter mit einem runden Schilde auf einem schnell laufenden Pferde vor; unten die griechische Aufschrift *ΑΥΛΟΥ* [62]. Die Arbeit ist nicht schlecht, aber eben so wie der Name des Künstlers neu.

20. Der dritte Stein des Aulus liefert den erhaben geschnittenen Kopf eines unbekannten Mannes, ein Sardonyx von zwei Schichten des Museo Romano der Jesuiten [63]. Sowohl das Bild, als die Aufschrift dieses Steines, *ΑΥΛΟΥ*, den ich in Rom sah, sind neu.

21. Auf dem vierten Steine des Aulus, einem Sardonyx des Grafen Carlisle, ist ein Wettrenner auf einem schnelleilenden vierspännigen Wagen geschnitten. Die Arbeit und der Name, *ΑΥΛΟΥ*, sind neuer Abkunft [64].

Es gehört nur wenig Kenntniss und Erfahrung dazu, um zu bemerken, man mag nun die Steine selbst oder ihre Abdrücke gesehen haben, dass die folgenden dem Aulus beigelegten Werke durch Betrug mit diesem Namen bezeichnet worden sind. Dieses gilt vom

22. Fünften Steine, der den Namen des Aulus *ΑΥΛΟC* trägt, einem Camee, der dem Baron Gleichen gehörte, vorstellend einen Amor, der sich auf eine Gartenhacke stützt, und dessen Füsse gebunden sind [65].

23. Ein sechster Stein aus den Stoschischen Schwefeln, wie Bracci bemerkt, von einem Amethyste des Grafen Carlisle genommen, stellt einen mit auf den Rücken gebundenen Händen auf der

Erde sitzenden Amor neben einem Tropaeum vor [66]. Der Name *ΑΥΛΟΥ* stehet über dem Amor. Eine gefällige Arbeit Johann Pichlers.

24. Ein siebentes Werk, nach Winkelmann ein Carneol, nach Bracci ein Pras, dem Händler mit alten Denkmälern Jenkins vormals gehörig, vorstellend das vorwärts gewandte Brustbild eines Fauns, mit der Aufschrift *ΑΥΛΟΥ*, ist mit den vorhergehenden aus einer und derselben Zeit [67].

25. Ein achter Stein ist ein Carneol dem Lord Algernon Percy gehörig, an dem das Brustbild des jugendlichen Herakles mit der Keule und dem Namen *ΑΥΛΟΥ* geschnitten ist [68].

26. Eine neunte Arbeit des Aulus ist ein Granat, vormals dem Grafen Caylus gehörig, das Vordertheil eines Pferdes, mit dem Namen *ΑΥΛΟC* [69].

27. Eine zehnte, ein rother Jaspis, dem Lord Megham gehörig mit dem Namen *ΑΥΛΟΥ*, auf dem man einen Löwen sieht, der ein Pferd zerreisst [70].

28. Eine eilfte, ein Carneol, in den der Kopf Augusts, nebst dem Namen *ΑΥΛΟΥ* von neuer Hand hinter dem Kopfe geschnitten ist, der kein altes Werk, aber eine saubere fleissige Arbeit ist [71].

29. Ein zwölfter Stein, der vielleicht wegen seiner Aufschrift *ΑΥΛΟΥ* von Stosch an bis Visconti und Millin dem genannten vorgeblichen Steinschneider Aulus zugeschrieben worden ist. Es ist ein Hyacinth des Fürsten Ludovisi [72]. Das Kupfer bei Stosch erregt einige Erwartung von der Darstellung und Ausführung dieses weiblichen Brustbildes; betrachtet man aber den Stein selbst oder einen Abdruck, so findet man eine so elende und schülerhafte Arbeit, dass kein Liebhaber einen solchen Stein in seiner Sammlung dulden würde. Für den plumpen und dicken Hals ist der Kopf viel zu klein; die Brust ist hässlich und hängt herab, und die Behandlung ist eben so schlecht, als die Zeichnung. Alles, was Stosch, Bracci und Raspe über die Bedeutung dieses neuen Steines gesagt haben, ist überflüssig. Der Anblick dieses Brustbildes lehrt, dass der Künstler bei seiner Arbeit selbst nicht gewusst hat, was er damit bilden wollte.

30. Zu Bracci's zwölf mit dem Namen des vorgeblichen Steinschneiders Aulus bezeichneten Gemmen setze ich die dreizehnte hinzu, die bis jetzt von Stosch an bis Millin und die gegenwärtige Zeit niemand gekannt und erwähnt hat, obgleich sie die älteste von allen ist, von welchen Meldung vorhanden ist. Sie ist, theils

weil sie das zuerst genannte Werk der Glyptik mit dem Namen des Aulus ist, theils wegen einiger Nebenumstände, welche der Geschmack der Zeit, wo dieses Werk zu öffentlicher Kunde kam, veranlasste, die merkwürdigste und die wichtigste von allen mit diesem Namen bezeichneten Gemmen; sie ist gleichsam die Mutter aller Gemmen, die den Namen Aulus tragen. Es war dieser Stein, dessen damaliger Besitzer unbekannt ist, ein sehr schöner Hyacinth, in den man einen Amor geschnitten sah, der einen Schmetterling an einen Baum nagelt. Der Verfasser der Erläuterungen zu des Fulvio Orsini's Bildnisswerk, aus dem wir diese Nachricht entlehnt haben, bemerkt, Decimus Brutus habe sich vielleicht dieses Hyacinthes zum Siegeln bedient, auf dem blos sein Vorname *ΑΥΛΟΣ* gegraben sei. Des Brutus Vorname sei Decimus gewesen, nachdem er aber von Aulus Postumius Albinus an Kindes Statt angenommen, habe er sich Aulus genannt. Faber findet in der bildlichen Vorstellung des Ringsteines den Gedanken versinnlicht, Brutus Seele sei durch Liebe eben so fest mit Caesar verknüpft, als der Schmetterling am Baumstamme befestigt sei [73]. Wenn Faber auch bei dieser Auslegung nicht hinzugesetzt hätte, der Name *ΑΥΛΟΣ* sei auf dieser Gemme mit eben so schönen Buchstaben gegraben, als auf dem von ihm erwähnten [74] Aquamarin der Vorname des Pompeius, *ΓΝΑΙΟC*, so würde man sich doch des letztern erinnert haben. Dass Faber den Namen *ΑΥΛΟΣ* schreibt, thut nichts zur Sache; denn eben so ungetreu liefert er die Aufschrift des Aquamarin's *ΓΝΑΙΟΣ* statt *ΓΝΑΙΟC*. Beide Gemmen, der Aquamarin und der Hyacinth, kamen ungefähr um dieselbe Zeit zum Vorschein, gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts; denn Faber hatte die Zueignung seines Buches an den Cardinal Cynthio Aldobrandini im Jahre 1606 unterzeichnet, welches, da der Hyacinth schon früher vorhanden war, mit dem Bekanntwerden des im vorhergehenden Abschnitte abgehandelten Aquamarins übereintrifft. Beide Gemmen gehören in die Zeit, in welcher man die alten Denkmäler aus der römischen und griechischen Geschichte zu erklären suchte. Waren es Bildnisse, die man vor Augen hatte, so gab man ihnen Namen berühmter Römer und Griechen, welche man ihnen einschnitt, wie oben erwiesen ward; Vorstellungen anderer Art suchte man auf irgend eine Weise mit merkwürdigen Männern aus der römischen Geschichte, die ihnen näher lag als die griechische, in Beziehung zu bringen, und so ward der Kopf des Herakles auf dem Aquamarin, durch Beifügung des Namens Cneius, zum Siegelstein des Pompeius, und durch den Amor

mit dem Schmetterlinge auf dem Hyacinth sollte mittelst des Vornamens Aulus die Freundschaft zwischen Brutus und Julius Caesar in Erinnerung gebracht werden. Unnöthig ist es zu bemerken, warum die Vornamen Cneius und Aulus das nicht anzeigen konnten, was man damit bezweckte; dass durch sie die Neuheit dieser Zugaben nur zu sehr bekräftigt wird; und dass diese Vornamen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht einmal geeignet waren die Besitzer der Ringsteine anzuzeigen. Uebrigens sind die Eigner der Ringsteine stets mit allen drei Namen, und seltener im Nominativ als im Genitiv auf ihnen gegraben. Dass hundert Jahre später die Namen Cneius, Aulus so wie viele andere auf Gemmen eine ganz verschiedene Bedeutung erhielten und für Namen der Steinschneider angesehen wurden, ist im vorigen Abschnitte bewiesen worden [75].

*) Fast eben so oft ist der Name des Cneios, eines andern erdichteten römischen Steinschneiders, dem Raspe einen Platz unter den, nach seiner Meinung, alten bewährten Künstlern einräumt [76], gemissbraucht worden.

31. Ein Chalcedon mit der Aufschrift *ΓΝΑΙΟC* und dem Kopfe des jungen Herakles, den Raspe viel zu sehr preist, ist wahrscheinlich eine Arbeit des Costanzi [77].

32. Demselben Cneius wird ein Diomedes, der das Palladium entführt, zugeschrieben; er ist auf einen Stein geschnitten, dessen Besitzer unbekannt ist, und ist mit dem Namen *ΓΝΑΙΟΥ* bezeichnet [78]. Lippert rühmt die Arbeit und Raspe will sogar daraus schliessen, Cneius müsse ein Zeitgenosse des Dioskorides gewesen sein. Allein ein wenig Bekanntschaft mit den unverfälschten Werken des Alterthums wird lehren, dass alles an diesem Steine, die Kunst sowohl als die Aufschrift, aus neuer Zeit herrührt, obgleich Millin und Visconti ihn für ächt anerkannten.

33. 34. Zwei Steine mit dem Namen desselben Steinschneiders Cneius bezeichnet, der eine ein Carneol des Lord Besborough, ein Kopf der Omphale mit der Löwenhaut bedeckt [79], der andere das Brustbild einer Muse, vor ihr eine tragische Maske [80], sind auf Betrug berechnete neue Arbeiten.

35. Zu den Steinen mit den Namen der alten Künstler, bei deren Ausführung man viele Sorgfalt und Mühe verwendet, gehört der hier zu erwähnende. Kaum war im Anfang des verflossenen

---

*) [Hier hat das Msc. eine kleine Lücke, in welcher Köhler ohne Zweifel das Verhältniss des Niederländischen Steins, so wie des dem Grafen Dietrichstein gehörenden zu dem von Faber genannten feststellen wollte.]

Jahrhunderts der Diomedes des Dioskorides bekannt und bewundert worden, als mehrere der damaligen Steinschneider sich mit Nachahmungen desselben zu beschäftigen anfingen, denen sie andere ersonnene Künstlernamen eingruben. Einige, wie die mit den Namen des Felix und Gnaeus versehenen, sind hier schon genannt worden. Ihnen wird beigefügt ein Diomedes auf einem Carneole, welcher seiner Aufschrift *ΠΟΛΥΚΛЄΙΤΟΥ* zu Folge ein Werk des Steinschneiders Polykletos sein soll[81]. Er gehörte vormals der Sammlung des Andreini an, einer Sammlung, die durch die Menge von Steinen mit Künstlernamen, die sich in ihr befanden, gar sehr verdächtig erscheint. Visconti und Millin hielten diesen Diomedes für ächt. Die Neuheit desselben muss aber jedem Unbefangenen einleuchten, auch dann, wenn er nicht zuvor das, was hier über die vorgeblichen Werke des Dioskorides gesagt worden, gelesen hätte.

36. Manchem mag der Herakles, der den kretischen Stier trägt, auf einem Aquamarin vormals der Sammlung des Sevin, welche Stosch von Zeit zu Zeit mit den Erzeugnissen des italischen Kunstfleisses vermehrte, der nachher in den Besitz des Duc von Devonshire kam[82], ein höchst vortreffliches Werk geschienen haben. Millin und Visconti hielten ihn für alt und ächt, und für das Werk eines Künstlers aus der Zeit des Titus, allein die im dritten Buchstaben fehlerhafte Unterschrift *ΑΝΤЄΡѠΤΟϹ*, die auch sonst nichts weniger als schön gerathen ist, und durch welche die Arbeit einem Anteros beigelegt werden soll, ist so schlecht gerathen, dass niemand an ihrer Neuheit zweifeln kann. Was aber noch mehr zum Beweise der Neuheit dient, ist der Geschmack der Zeichnung und Ausführung, der, so sauber das Ganze beendigt ist, doch seine Neuheit nur zu deutlich verräth.

37. Nicht ohne zureichenden Grund kann man vermuthen, dass ein Bruchstück einer liegenden Kuh auf einem Sardonyx, der aus der Stoschischen Sammlung in die des Duc von Devonshire kam, und den Namen des Apollonides *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* trägt[83], durch Stosch, jenen Beförderer bezeichneter Gemmen, wie man sie nennt, ihren Ursprung erhielt. Der Name eines Steinschneiders, der einer von den vieren ist, die Plinius der Erwähnung würdig fand, gab eine sichere Aussicht zu Gewinn. Die Aufschrift dieses Namens ist gut genug gerathen, blos einige Ungleichheiten in der Mitte der Buchstaben abgerechnet, um das zu sein, was sie sein sollte. Uebrigens darf niemand glauben, dass die Schönheit der Schrift ein sicheres Kennzeichen des Alterthums sein könne, und die höchst

zart und fleissig ausgeführte Kuh beweist durch das Aengstliche und Furchtsame mehr, als zu deutlich die Neuheit ihrer Abkunft. Millin und Visconti hielten diese Gemme für ächt. Ein ähnlicher neuer verfälschter aber nicht zerbrochener Stein mit derselben Vorstellung und dem Namen des Apollonides wird in einer neuen Schrift sehr gelobt [84].

38. Ein Bruchstück aus Sardonyx, vorstellend zwei bis etwas über das Knie abgebrochene Beine, welches vormals dem Vettori gehörte und das ich in der grossherzoglichen Sammlung zu Florenz gesehen [85], ist viel bekannter geworden, als es verdiente. Auf diesem Bruchstücke stehen die Worte *KOINTOC AΛЄΞA ЄΠOIЄI.* Dass die darauf geschnittenen Füsse mit Beinstiefeln versehen sind, sieht man blos oben an dem Anfange oder dem Rande derselben. Im übrigen sind diese Füsse so dargestellt, dass, wenn ihnen auch die Haut abgezogen wäre, die Muskeln nicht so deutlich und einzeln hervortreten könnten. Die Kupfer bei Vettori und Gori sind ungetreu, auf ihnen sind die Beinstiefeln glatt und keine Spur von der schlechten Darstellung des Nackten sichtbar. Man hatte die Absicht gehabt, ein, wie man es damals nannte, etruscisches Werk zu liefern. Diesen Zweck hoffte man zu erreichen durch Darstellung dieser Strickähnlichen Muskeln. Man dachte aber nicht daran, dass, angenommen ein hetrurischer Künstler habe eine so elende Darstellung liefern können, mit einem Werke aus den frühern Zeiten der Kunst der römische Name Quintus an sich und überdies mit dem griechischen Alexas gepaart in Widerspruch stand. Man erinnerte sich nicht, dass zur Zeit jenes Styls die Aufschrift nur dem Namen der vorgestellten Person, nie aber den des Künstlers enthielt. Kurz, sowohl die geschmacklose Arbeit, die gar nichts vom hetrurischen oder vom altgriechischen Geschmacke besitzt, als die unschickliche Aufschrift, die man am Ende der Zeilen sogar mit Puncten versehen hat, beweisen die Nichtigkeit dieses Machwerks, welches eben so gewiss für neu gehalten werden muss, als die Venus, welche Vettori zu gleicher Zeit mit diesem Bruchstücke in einer und derselben Schrift herausgab. Es ist daher alles überflüssig und ungegründet, was Winkelmann und Raspe über dieses Bruchstück bemerkt haben. Millin und Visconti setzen diesen vorgeblichen Steinschneider Quintus in das Zeitalter des Augustus; letzterer wiederholt dabei in der für Millin verfassten Schrift eine irrige Behauptung, welche er schon lange vorher geäussert hatte [86], es befände sich in der Barberinischen Gemmensammlung.

39. Ein alter noch nicht bekannt gemachter Glasfluss, vorstellend Neptun nebst einer weiblichen Gestalt mit der Aufschrift *ΑΤΛΟΣ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ*; dieser Aulus aber sei des Quintus Bruder und beide des Alexas Söhne gewesen. Eine sonderbare Verwandtschaft von drei Leuten, die niemals gelebt haben! Wenn oben bewiesen wurde, dass der Name Quintus Alexa auf dem Steine mit den beiden Füssen eine unverschämte Erdichtung sei: so ist der vorgebliche Bruder des Quintus, Aulus genannt, zu dessen Namen *Σ* und *Ε* statt *C* und *Є* gebraucht worden, schon durch den oben gerügten Missbrauch des Namens Aulus auf so vielen verfälschten Steinen mehr als verdächtig. Zudem wäre dieser Glasfluss in der Barberinischen Sammlung kein neuer Betrug, so würde man nicht unterlassen haben, ihn genauer zu beschreiben und ans Licht zu ziehen. Visconti setzt hinzu: er glaube Alexa sei das Diminutiv von Alexandros, ein ungültiger Satz, weil ihm der Beweis mangelt.

40. Ein erhoben geschnittener Onyx mit blauer Unterschicht vormals des Duc d'Orleans, jetzt in der Kaiserlich Russischen Sammlung, stellt die Aurora ihre vier Pferde führend vor, gerade wie sie auf den Münzen des Geschlechtes Plautia zu sehen ist. Oben sind die zwei Worte *ΡΟΥΦΟC ЄΠΟΙЄΙ* eingegraben [87]. Millin und Visconti hielten diesen Camee für eine alte Arbeit, nach meiner Meinung kann sie dieses aber nicht sein, weil sie auf einen abendländischen Onyx geschnitten ist. Zeichnung und Ausführung ist ganz vorzüglich, und nur wenige der Gemmen aus dem sechzehnten Jahrhunderte dürften eine Vergleichung mit ihr aushalten.

41. Ein Beispiel eines sehr grob angelegten Betrugs giebt ein Carneol, vormals in der Sammlung des Vettori, den Winkelmann für eine der kostbarsten griechischen Gemmen ausgiebt von allen, die bis auf uns gekommen sind, nicht allein wegen der Zeichnung und Ausführung, sondern auch wegen des hohen Alterthums. Denn ausser der den Arbeiten des ältesten hetrurischen Styls eigenen Einfassung des Feldes scheine, wegen der Gestalt der Buchstaben, der Name *ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ* viel älter zu sein, als irgend ein anderer, den man auf alten Gemmen finde [88]. Mit sehr grossen Lobsprüchen redet auch Raspe von diesem Steine. Die Vorstellung ist ein auf der Erde sitzender und beinahe liegender Amor, der sich auf einen der Arme stützt. Hinter ihm im Felde sieht man eine geöffnete Muschel. In der Absicht, diesem Steine das Ansehen eines sehr hohen Alterthums zu geben, hat man ihm sehr grosse Flügel gegeben. Allein alles ist auf diesem Carneole in Widerspruch und nichts

schickt sich zum andern. Die Einfassung des Feldes soll uns in die frühen Zeiten der griechischen Kunst zurückführen; die Zeichnung und Ausführung des Eros aber ist so fliessend, weich und kraftlos, wie sie nur ein neuer Künstler liefern konnte. Die Aufschrift verfehlt gleichfalls ihren Zweck; denn auf einer Gemme mit der alten Einfassung des Feldes, es mag nun eine hetrurische oder eine altgriechische sein, durfte und konnte nur der Name der vorgestellten Sache, nie aber der des Künstlers stehen. So urtheilte ich über dieses Stück, das Millin und Visconti als ein sehr altes Werk der Steinschneidekunst in die Zeiten vor Alexander den Grossen setzen (eine sehr schwankende Bestimmung; denn, wenn durch sie nicht eine lange vorhergehende Zeit gemeint war, hatten die Gemmen und Münzen keine Einfassungen des Feldes aufzuzeigen), als ich in Berlin in der Stoschischen Sammlung den von Winkelmann beschriebenen Glasfluss sah. Ein Wort über diese merkwürdige Sammlung wird hier nicht überflüssig sein.

So vorzüglich die von Winkelmann verfasste Beschreibung der genannten Sammlung ist, so reich sie an vielfachen Aufklärungen des Alterthums und meisterhaften Erklärungen schwer zu verstehender Denkmäler gefunden wird, so darf sie doch nur mit grosser Vorsicht gebraucht werden, weil man nie sicher sein kann, ob der beschriebene Stein ein ächtes altes Werk, oder nicht vielmehr eine betrugvolle Erfindung, wie die eben erwähnte ist. Da Winkelmann's nach des Besitzers Ableben verfasste Beschreibung dieser Sammlung [89] den Verkauf derselben befördern sollte, so mochte Winkelmann in vielen Fällen sein Dafürhalten nicht aussprechen dürfen, wenn er auch über dieses und jenes Zweifel gehabt hätte [90]. Auch war es ihm zu verzeihen, wenn er aus jener Rücksicht den Werth einzelner Stücke zu hoch anschlägt. Will man die Stoschische Daktyliothek mit den grossen und berühmten Sammlungen, von denen in Italien leider nicht mehr als zwei noch vorhanden sind, vergleichen, so muss man vorher den Gesichtspunkt bestimmen, aus dem man sowohl letztere, als die erstere betrachten muss. In den Gemmenvereinen zu Petersburg, Wien, Paris, Florenz und Neapel darf man keine sich der Vollkommenheit nähernden Folgen von Gegenständen aus den griechischen Dichtungen, Folgen von Königen und Beherrschern der Staaten des Alterthums, berühmter Griechen und Römer, oder von Darstellungen aus dem Thierreiche suchen. In dieser Hinsicht ist es unmöglich, dass irgend eine Sammlung von Werken der Kunst vollständig sein kann. Selbst die ältesten

Daktyliotheken würden diese Vollkommenheit nicht haben erreichen, obgleich sich ihr nähern konnten, hätten sie bis zur jetzigen Zeit ununterbrochen fortgesammelt. Der Werth besteht blos in der bedeutenden Anzahl vorzüglicher Arbeiten und Meisterstücke der Alten. Von solchen wichtigen Stücken enthält die ältere königliche Sammlung zu Berlin mehrere, wie den trefflichen Camee, vorstellend den behelmten Kopf eines griechischen Königs mit seiner Gemalin, und den Serapis-Kopf auf einem Carneol, die Stoschische aber nur zwei, die beiden Käfer, die fünf Helden vor Theben und den Tydeus, auf deren Besitz Winkelmann mit Recht sehr grossen Werth legt [91]. Andere als sehr vorzüglich genannte Gemmen scheinen mit zu viel Vorliebe von ihm ausgezeichnet zu sein [92]. Da Stosch seiner Sammlung nur durch Vollständigkeit der verschiedenen Folgen einen wesentlichen Vorzug geben konnte, so fand er sich oft genöthigt, Arbeiten neuer Künstler und, was sehr zu billigen, alte Glasflüsse, und neue blos von merkwürdigen Steinen aufzunehmen. Winkelmann selbst hat dieses nicht verschwiegen und dabei bemerkt, dass er dieses getreulich angezeigt habe [93]. Leider ist dieses aber nicht oft genug geschehen. Die Beschreibung der Stoschischen Sammlung von Winkelmann bleibt jedoch, dieser kleinen Mängel ungeachtet, von Schriften über alte Gemmen das gelehrteste und vorzüglichste. Eine andere Ursache, wodurch das Alte vom Neuen nicht immer sorgfältig genug in dieser Schrift getrennt wurde, lag darin, dass während der ununterbrochenen Bemühungen Winkelman's für die Erweiterung der Kenntniss der alten Kunst die Münzen und Gemmen, weil sie eine Abtheilung ausmachen, die weniger unmittelbar als manche andere das innere Wesen der Kunst berühren, von Winkelmann weniger gepflegt worden sind. Dieses lässt sich auch in seinen übrigen Schriften bemerken. So ist das, was in der Geschichte der Kunst vom Steinschneiden bemerkt wird, voller Unrichtigkeiten [94]. Die Auswahl der schönsten Steine der Griechen, welche Winkelmann daselbst giebt, ist nicht so lehrreich, als sie es in einem solchen Werke hätte sein sollen. Da ist die Nennung der Minerva des Aspasius eben so unzweckmässig, als die des Herakleskopfes des vorgeblichen Cneius. Eben so wenig hätte an diesem Orte der sehr vorzügliche verschleierte Herakles, und der Krystall mit dem Bildnisse der Julia aufgeführt werden sollen; jener, weil er, seiner Trefflichkeit ungeachtet, kein Inbegriff der höchsten Schönheit ist und sein kann; dieser, weil er als ein Bildniss aus späterer Zeit durch andere Gemmen hätte vertreten

werden sollen. Der Perseus aus der Farnesischen Sammlung zu Neapel, fälschlich dem Dioskorides beigelegt, hätte sehr leicht durch einen noch vollkommnern ersetzt werden können. Aber noch weit weniger kann Herakles und Jole mit dem Namen des Teukros als ein Vorbild der Schönheit aufgestellt werden. Gar keine Erwähnung verdiente an dieser Stelle der Stein mit dem Namen Agathangelos und der Jüngling mit dem Trochus, weil der erstere keine alte Arbeit, der zweite aber ein Werk Johann Pichler's ist [95]. Auch die Aufzählung der vornehmsten Cameen ist nicht fehlerfrei oder umfassend genug. Unter den Köpfen erscheinen nur zwei römische Kaiser und von den mythischen Vorstellungen sind das Urtheil des Paris und die Nymphe, beide aus der Sammlung des Fürsten Piombino, keine Cameen, die hier zu nennen waren. Ein Medusenhaupt, von der Seite auf einem Carneole gebildet, in der königlichen Sammlung zu Neapel, das Winkelmann für eines der schönsten auf Gemmen hält, ist zwar von Seiten der Kunst schön, aber nicht so sehr bedeutend, als Winkelmann behauptet. Er wollte in der Geschichte der Kunst ein Muster vollkommener Schönheit geben und wählte dazu einen Camee aus der eben genannten Sammlung, der die Köpfe des Dionysos und der Ariadne vorstellt [96]. Aber dieser wohlgearbeitete Camee war nicht geeignet; denn ihm fehlt gar viel, um eines der ausgezeichnetsten Werke der Kunst zu sein.

42. Eine Gemme, auf der ein mit einem Fusse auf der Erde knieender Faun geschnitten, der einen Kranz aus Weinlaub windet, mit dem Namen *ΤΕΥΚΡΟΥ* im Felde, hatte Stosch dem Steinschneider Guay, und dieser dem Grafen Carlisle überlassen [97]. Winkelmann hielt diesen Stein für alt und setzte ihn dem Amethyste in der Sammlung zu Florenz, der Herakles und Jole abbildet und gleichfalls mit dem Namen des Teukros versehen ist, gleich, ohne zu bedenken, dass in beiden Steinen, wenn auch der Faun alt wäre, in Ansehung des Geschmackes ein auffallender Unterschied Statt findet. Dass die Aufschrift des Faunes neu ist, war offenbar, dass aber die ganze Arbeit von neuer Hand herrühre, sagt Bracci [98], dem hier wohl zu glauben ist, da er nicht gern einen Stein sich entziehen lässt, der seine Folge vermehren konnte. Einen laut der Aufschrift gleichfalls dem vorgeblichen Teukros untergeschobenen Amethyst erwähnt eine neue Schrift [99].

43. Achilles auf einer Gemme, deren Besitzer unbekannt, ist sitzend vorgestellt, hält in der linken den Helm, in der rechten die Lanze, sein Schild ist an einen Baum gelehnt, an dem auch sein

**Schwerdt hängt. Hinter dem Baume liest man die Aufschrift *TЄTKPOT* [100]. Winkelmann schätzte diesen Stein nicht weniger, als den florentinischen Amethyst, der mit demselben Namen be-**zeichnet ist. Aber sein Achilles ist eben so wenig eine alte Arbeit, als der vorhererwähnte Faun; beiden war, wie Bracci berichtet, der Name neuerlich eingeschnitten worden.

44. Zu den Steinen, an denen die Arbeit sowohl als die Aufschrift neu ist, gehört Herakles die Lyra spielend, ein Camee der vormals dem Tiepolo gehörte. Unten steht die Aufschrift *CKTΛΛKOC* [101]. Enea Vico hat davon ein Kupfer geliefert, aber ohne den Namen des vorgeblichen Künstlers [102], der wahrscheinlich später beigefügt wurde, da dieser Name überhaupt einer der spätern gewesen zu sein scheint, durch welche man Gemmen verfälschte. Ueberdies sind aus Vico's Kupfer die Nebenwerke hinter dem Herakles weggelassen worden. Diesen Stein nahm Millin als ein ächtes Werk des Scylax in sein Verzeichniss auf.

45. Millin hat einen Camee von viel mehr als gewöhnlicher Grösse aus der königlichen Sammlung zu Paris als das Werk eines Steinschneiders Glykon, dessen Namen er trägt, *ΓΛΤΚΩΝ*, bekannt gemacht [103]. Ein Name, der mit nichts weniger als schöner Schrift und dazu sehr seicht eingegraben, daher um vieles jünger ist, als die schlecht gedachte und ohne Geschmak ausgeführte Gestalt der Venus. Letztere ist als Meeresgöttin auf einem Seestiere sitzend und von vielen Liebesgöttern umgeben vorgestellt. Es ist die Arbeit eines Steinschneiders des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, dem aber die Göttin noch weniger gelungen ist als die Nebenwerke.

46. Ein Kopf, der ohne zureichenden Grund dem Sextus Pompeius zugeeignet wird, auf einem sehr schönen Carneole mit der Unterschrift *ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΤ* ward von Venuti und Winkelmann bekannt gemacht, und sowohl wegen des Steines als wegen der Arbeit sehr gelobt [104], von Borioni aber in einem Kupfer mitgetheilt, worauf ihn Bracci mit Freuden in sein Werk aufnahm, obgleich die Schreibart des Namens, welche Winkelmann ohne Erfolg sich bemühte zu entschuldigen, ferner der erst seit Entdeckung des Grabmals der Livia bekannt gewordene Name des Agathangelos, den Stein mehr als zu verdächtig machen. Ja man wusste noch überdies in Italien, dass beides, die sorgfältige Arbeit eben so wie der Name des Steinschneiders, neuen Ursprungs waren. Raspe spricht die Neuheit der ganzen Arbeit so wie des Namens

nur zu deutlich aus. Visconti erklärte nur das Bildniss für alt [105], Millin aber hielt für zweckmässiger, diesen Carneol gar nicht zu erwähnen, der mit des Landschaftmalers Hackert Verlassenschaft nach Berlin kam [106].

47. Den Namen Agathopus auf einem Aquamarin, *ΑΓΑΘΟΠΟΥϹ ЄΠΟΙЄΙ*, vormals des Andreini, jetzt in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz, machte gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zuerst La Chausse bekannt. Der Stein hatte damals noch keine Aufschrift [107]. Er erschien darauf in Maffei's Gemmen zur Zeit, als er schon dem Sabbatini gehörte, als das Bildniss des Sextus Pompeius, aber zugleich mit einer fehlerhaften und unlesbaren Aufschrift, wobei der Stein irrig ein Carneol genannt wurde [108]. Stosch setzte den Agathopos unter die alten Steinschneider [109], und darauf beschrieben ihn Gori und andere [110]. Bracci führte ihn von neuem auf, er und Millin so wie Visconti zweifelten nicht an seiner Aechtheit. Dieser Aquamarin ist nicht übel in Hinsicht der Meergrünen Farbe, aber nicht rein; denn im Innern ist er voller Risse. Die Ausführung ist zwar sorgfältig und fleissig; ihr ist aber eine solche Härte und Trockenheit eigen, wovon auch das Haar nicht frei ist, dass das Werk, welches einem Künstler neuer Zeit zur Ehre gereichen würde, keinem vorzüglichen Meister des Alterthums beigelegt werden darf; ein solcher würde seine Mühe nicht an einen so fehlerhaften Stein verschwendet und eben so wenig seinen Namen ihm beigefügt haben. Millin und Visconti zählten den Agathopus den Lithoglyphen des Alterthums bei, und der zuletzt genannte Kenner nennt sein vorgebliches Werk als eine vortreffliche Gemme.

48. Die Inschrift des Brustbildes des Caligula auf einem Camee, den d'Azincourt besass, enthaltend den Namen des Alpheos und Arethon, von Caylus zuerst bekannt gemacht [111] und von Bracci wiederholt, die Millin und Visconti für ächt erklärten, ist ein untergeschobenes Werk. Denn die Aufschrift ist völlig dem berühmten Camee vormals zu St. Germain des Prez, jetzt in der Kaiserlich Russischen, nachgeahmt. Ob die Arbeit des Bildnisses alt, lässt sich nicht entscheiden, da ich weder den Stein noch einen Abdruck davon gesehen. Verdächtig ist sie immer gar sehr, obgleich Mariette [112] an ihr so grosse Lobsprüche verschwendet hat.

49. Verwundern muss man sich, wie Bracci die Buchstaben *ANT* hinter dem Brustbilde des Antinous auf einem dunkeln Sarde der Zanettischen Sammlung nicht für den Namen des vorgestellten

Jünglings, sondern für den des Steinschneiders Anteros halten konnte Alles ist an diesem Steine neu [113].

50. Der vorwärts gewandte Kopf des Tiberius mit dem Namen *AEΛIOC* auf einem Carneole des Duca Corsini zu Rom ist mehr, als zu verdächtig [114]. Dass die Inschrift ein elender Betrug ist, folgt, ausser andern Gründen, schon unwidersprechlich aus der griechisch-lateinischen Schreibart des Namens. Millin und Visconti rechneten diesen vorgeblichen Steinschneider Ælius zu den alten Künstlern und hielten den Carneol für seine Arbeit. Demselben Ælius ward ausserdem ein tiefgeschnittener Nicolo vorstellend den Kopf des Homerus mit der Aufschrift *AIΛIOC* beigelegt [115].

51. Stosch besass einen Carneol, der nachher in die Sammlung des Duc von Devonshire kam, und auf dem die Siegesgöttin im Begriffe einen Stier zum Opfer zu tödten gebildet ist. Unten liest man den Namen des Sostratos, *CΩCTPATOY* [116]. Es ist ein kleiner sehr sauber gegrabener Stein. Der Name des Künstlers ist gewiss auf Verlangen des Stosch hinzugesetzt worden, und die ganze Arbeit mehr als zu verdächtig, keine Frucht des sechzehnten Jahrhunderts, wie der sehr verdiente Johann Pichler glaubte [117], sondern wahrscheinlicher eine Frucht des achtzehnten. Ueberdies würde kein Künstler des Alterthums von irgend etwas Bedeutung es der Mühe werth gehalten haben, seinen Namen auf ein so kleines Stück zu setzen.

52. Weit weniger gelungen als der vorhergehende Stein ist ein kleiner Carneol, dessen Besitzer unbekannt ist, auf dem eine schlecht erfundene Nereide sitzend auf einem Meerungeheuer gebildet. Letzteres ist mit einem im Verhältniss zu langen Leibe gezeichnet. Die Aufschrift *CΩCTPATOY*, des Namens des vorgeblichen Steinschneiders Sostratos, ist so klein dass sie kaum zu erkennen ist [118]. Kein kleiner Irrthum des Lippert war es, dass er von diesem mittelmässigen Steine, den Gewinnsucht einem vorgeblichen Steinschneider Sostratus angedichtet hatte, die Schlussfolge zog, ein Carneol, vorstellend Thetis mit dem Schilde des Achilles auf einem Triton sitzend, habe den Sostratos zum Verfasser, obgleich sein Name nicht darauf zu lesen [119].

53. Den Namen des Sostratos, *CΩTPATOY*, liest man auf einem Camee, vorstellend Meleager stehend vor der Atalanta welche sitzt [120]. Dass hier aus Nachlässigkeit Sotratos statt Sostratos geschrieben, konnte Stosch nicht verhindern, aus diesem Undinge von Aufschrift einen neuen Künstler Sotratos zu erschaffen. Winkel-

mann bleibt dem Stosch treu; konnte zwar nicht umhin, hier einen alten Schreibfehler zu finden, zweifelte aber nicht an der Aechtheit sowohl der Arbeit als der Aufschrift. Vielleicht wagte er nicht zu zweifeln, da er wahrscheinlich wissen musste, dass zur damaligen Zeit so manche andere Steine mit Künstlernamen waren versehen worden. Bracci nahm um sein Verzeichniss zu bereichern den neuen Gast ohne Widerrede in sein Verzeichniss auf. Dieser Camee ist sehr beschädigt; denn es mangeln ihm die Köpfe der beiden Gestalten. Von der Arbeit lässt sich in Ermangelung eines Abgusses nichts mit Gewissheit bemerken. Nach dem Kupfer zu urtheilen, ist Erfindung und Zeichnung nicht vorzüglich und wahrscheinlich neu. Auch er gehörte anfangs dem Cardinal Ottoboni, der, man weiss nicht ob unwissentlich, Besitzer so vieler durch Namensaufschriften verfälschter Steine war. Nachher kam er in die Sammlung des Duc von Devonshire. Dass Sotratos kein Eigenname sein kann; dass dieses Wort blos durch die Unwissenheit des Bestellers, oder die Nachlässigkeit des Steinschneiders entstand, fiel Millin nicht auf; denn sonst würde er sein Verzeichniss der alten Steinschneider, deren Namen, wie er glaubt, sich auf unzubezweifelten Gemmen erhalten haben, nicht durch diesen verunstaltet haben. Er zweifelte nicht an der Aechtheit dieses Camee, sowohl was die Arbeit als was die Aufschrift desselben betrifft [121]. Natter gedenkt eines, wie er ihn nennt, berühmten Camees des Lord Carlisle, vorstellend Meleager und Atalanta; da er dabei bemerkt, er würde dieses Stück weit lieber, als manches andere durch seine Kunst wiederholen [122], so muss man voraussetzen, dass letzteres kein unbedeutendes Werk war. Es bleibt aber ungewiss, ob der von Natter erwähnte Stein derselbe ist, den Stosch bekannt gemacht hat. Denselben Namen des Sotratos hat man auch auf einen Carneol von neuer Arbeit gesetzt, vorstellend Bellerophon den Pegasos tränkend [123].

54. Ein Meerpferd auf einem Aquamarin mit dem Namen *ΦΑΡΝΑΚΗC* in der königlichen Sammlung zu Neapel ist sowohl in Hinsicht der Arbeit, als des vorgeblichen Namens des Künstlers eine neue Arbeit [124]. Der Name dieses Steinschneiders hatte Visconti zu einigen grundlosen Vermuthungen veranlasst.

# VIERTER ABSCHNITT.

## Gemmen, an denen die Arbeit theils zweifelhaft, theils sehr verdächtig, die Aufschrift aber neu ist.

Wer von alten Denkmälern in Marmor oder in Gemmen Zeichnungen oder Abgüsse in Gyps vor sich hat, bleibt sehr oft über manches in Ungewissheit, behält Zweifel, die nur die Betrachtung des Werkes selbst heben kann, und zuweilen bleibt auch dann manches übrig, das schwer zu erklären ist. Die hier abgehandelten Steine sind zuweilen wegen der ihnen eigenen Mängel verdächtig, werden es aber noch mehr durch ihre Aufschriften, welche nur zu oft auf die Vorstellung einen nachtheiligen Schatten werfen.

**1.** Das Brustbild eines Kopfes des Asklepios auf einem Carneol gehörte, wie Stosch meldet, zu seiner Zeit der Sammlung des Buoncompagni, nachher der Fürstin Piombino Ludovisi an. Bald darauf ward mit diesem Steine die Sammlung des Fürsten Strozzi bereichert, von welcher ein grosser Theil in den Besitz des Duc de Blacas kam. Auf diesem Bruchstück hat sich blos das Gesicht des Gottes, ohne die Stirn erhalten. Im Felde in der Gegend des Bartes, sieht man den Schlangenstab und darüber in einer Einfassung den Namen Aulus *ΑΥΛΟΥ*[1]. Die Arbeit ist gut, gefällig und nicht überladen, obgleich nicht frei von einer etwas ängstlich gesuchten Einfachheit. In der Aufschrift stehen der zweite und dritte Buchstabe zu nahe an einander und stören dadurch die Gleichheit des Ganzen. Dass diese Aufschrift aber, wie so viele andere auf berühmten Gemmen, ein neuer Betrug ist, lässt sich, wenn sie auch

die angezeigten Mängel nicht hätte, bis zur völligen Gewissheit erweisen. Denn glaubt man wohl, dass ein alter Künstler, nach fleissiger Vollendung des Kopfes, so tölpisch und ungeschickt hätte sein können, seinen Namen hart an die Nase des Gottes zu schneiden? Kein mehr ungeziemender Ort als dieser wäre auf dem ganzen Steine zu finden gewesen. Dem Verfälscher aber war kein anderer Ort als dieser auf seinem Bruchstücke übrig geblieben. Nie sind weder ächte Namensaufschriften, noch falsche aus neuer Zeit gegenüber dem Gesichte gesetzt worden. Auch ist mir die ganze Arbeit wegen des mühsam Gesuchten, das oben schon erwähnt wurde, mehr als zu verdächtig; sie besitzt nichts, was ein geschickter Steinschneider des vorigen Jahrhunderts nicht hätte eben so gut liefern können. An der Aechtheit dieses vorgeblichen Werkes des Aulus zweifelte weder Millin noch Visconti und letzterer nannte sie sogar: *la stupenda gemma del museo Strozzi col nome d'Aulo* [3].

2. Das Bruchstück eines rothen Jaspis in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz, auf dem ein Stück einer männlichen mit einem Gewande bedeckten Brust nebst einem Theile des Bartes geschnitten, welches einem Brustbilde des Jupiter zugehören soll, trägt die Aufschrift *ΑCΠΑCΙΟΥ*. Die Buchstaben dieser Namenschrift sind etwas grösser, als die auf der Minerva mit demselben Namen; auch hat auf letzterem das *Α* eine andere Gestalt als auf jenem [4]. Das Alterthum dieses Bruchstückes scheint mir nicht ungewiss zu sein, sondern es ist mir im Gegentheil mehr als zu verdächtig. Die Aufschrift scheint eine Nachahmung von dem erwähnten Steine der Minerva zu sein. Der Bart und noch mehr das Stück Gewand sind zwar gut und mit Freiheit geschnitten; allein eine ganz andere Sache würde es gewesen sein, das ganze Brustbild darzustellen. Weil die schon im siebzehnten Jahrhunderte bekannte Minerva mit Aspasios Namen in einem rothen Jaspis gearbeitet war, wählte man ein vortreffliches Stück derselben Steinart, um unser Brustbild darzustellen, das zu einem viel grössern Werke gehört haben würde, wäre es jemals wirklich ausgeführt worden. Bei der Wahl der Steinart bedachte man nicht, dass dadurch der Betrug eher auffallender, als versteckter wurde, weil Aspasios, hätte er jemals gelebt, wohl schwerlich blos diese Jaspisart zu seinen Werken dürfte gewählt haben. Kurz, beides an diesem Bruchstücke, die Arbeit und die Aufschrift sind, was ihr Alterthum betrifft, sehr ungewiss, und letztere noch mehr als jene. Die oft genannten Pariser Verfasser des Verzeichnisses der alten Steinschneider halten nicht

nur dieses Bruchstück, sondern auch das Brustbild der Agrippina, als Ceres gebildet auf einem rothen Jaspis, vormals in der Sammlung des Medina zu Livorno, und mit demselben Namen des Aspasios für ächte Werke dieses Künstlers [5], obgleich ihnen Bracci hätte sagen können, dass es ein Werk des Flavio Sirleti ist.

3. Ein wo möglich noch verdächtigeres Stück ist ein rother Jaspis, den zugleich mit Hamilton's Sammlung Richard Worsley kaufte. Es war darauf geschnitten der vorwärts gewandte Herma des mit Epheu bekränzten und bärtigen Dionysos. Auf der Brust war die Aufschrift eingegraben *ΑCΠΑΛCЄΙΟΥ* [6]. Es war überflüssig, dass Visconti, der dieses Afterwerk für alt ausgab, sich über das *Λ* für *Α*, und das *ЄΙ* statt des *Ι* verwunderte. Denn das erste ist wahrscheinlich der Nachlässigkeit des Steinschneiders zuzuschreiben. Das zweite rührt von der Unkunde desjenigen her, der den Schnitt besorgt hatte. Visconti würde sich nicht so sehr verwundert haben, dass Aspasios so oft in rothen Jaspis gegraben, hätte er gewusst, dass schwerlich einer von diesen Namen ächt ist.

4. Auf einer Gemme, die sich vormals in der Strozzischen Sammlung befand, aber verloren ging und von der niemand etwas wissen würde, hätte nicht Stosch sein Kupfer nach einem Abdrucke in derselben Sammlung geliefert und nach Stosch Winkelmann von ihr gesprochen [7], stellt einen gehenden die Lyra spielenden Faun vor. Vor ihm steht auf einer runden Erhöhung ein Kind mit dem Thyrsos. Zwischen beiden sieht man einen halben Mond. Den Abschnitt nimmt die Aufschrift *ΑΞΕΟΧΟΣ· ΕΠ* ein. Diese Worte sind ohne allen Zweifel neuen Ursprungs. Ob die Arbeit alt oder neu sei, kann nur die Ansicht des Abdrucks entscheiden.

5. Ein eben so verdächtiges Werk des vorgeblichen Steinschneiders Axeochos war der Kopf des jungen Herakles den Winkelmann in Rom sah, als er der Gräfin Cheroffini gehörte [8]. Ein Kopf der Omphale mit demselben Namen, dessen Abdrücke Lippert und Raspe liefern [9], scheint nicht derselbe Stein zu sein, von dem Winkelmann spricht; seine Aufschrift aber ist neu und die Arbeit ist auch neuen Ursprungs.

6. Eben so wenig darf für alt gehalten werden der Name des Pamphilos auf einem Carneol vormals des Hrn. Townley, jetzt wahrscheinlich des Britischen Museums, auf dem Psyche gefesselt und Eros, der auf sie zuläuft, geschnitten ist [10]. Die ganze Gestalt der Schrift des Namens Pamphilos, der vom Pariser Amethyst ent-

lehnt ist, gleicht den Verfälschungen des vorigen Jahrhunderts, und überdies sind die Buchstaben nicht in gleiche Räume vertheilt. Auch die ganze Arbeit scheint neuer Zeit anzugehören.

7. Auf einem Sarde, der im Feuer beschädigt worden, vormals dem Stosch gehörend, jetzt in der Königlich Preussischen Sammlung, sieht man die jugendliche Gestalt eines Heros, der sein Gewand um den linken Arm gewickelt hat und in der rechten die Keule trägt. An der Seite befindet sich die Aufschrift *ΥΟΛΛΥ* [11]. Winkelmann nannte die Vorstellung Aventinus; Bracci, diese Benennung verwerfend, sagte, es sei Herakles [12]. Mir scheint der eine eben so wenig Grund zu seiner Meinung gehabt zu haben, als der andere. Es ist ein sehr kleiner Stein, von dessen Zeichnung und Ausführung sich ohne eigene Ansicht nichts sagen lässt [13]. Dass die Aufschrift des Namens Hyllus nicht alt, sondern ein Zusatz des Stosch sei, lässt sich nicht bezweifeln, wenn man sich des Ursprungs dieses Namens auf der Gemme erinnert, welcher dieser Name zuerst eingeschnitten wurde [14]. Als ein ächtes Werk mit seinem alten Namen des Steinschneiders Hyllus betrachtete diesen Stein Millin [15].

8. Durch Natter erschien zuerst ein sehr kleiner Sardonyx, vorstellend einen bacchischen Faun im Beginne bacchischer Wuth, in der rechten den Thyrsus, in der linken ein Weingefäss haltend. An den äussersten Rand des Feldes ist die Aufschrift *KOIMOΥ* geschnitten [16]. Schwerlich würde ein alter Künstler es der Mühe werth geachtet haben, seinen Namen einem so kleinen und dadurch nicht viel bedeutenden Werke zuzusetzen. Es muss jedem einleuchten, dass sowohl die Vorstellung als der vorgebliche Name auf diesem Sardonyx, der Natter's Eigenthum war, ein Werk des genannten Besitzers war, der, wie mehrere andere seiner Arbeiten beweisen, grosse Geläufigkeit in geschmackvoller Ausführung sehr kleiner Figuren besass. Durch Stosch und andere gewöhnt, alte Namen Gemmen einzuschneiden, trug er kein Bedenken, dasselbe zu seinem eigenen Besten zu versuchen. Auffallend ist es, dass allen, die diesen Stein erwähnt haben, der unstatthafte Name Kómos zulässig geschienen, und dass nur Visconti bemerkt hat, er müsse *KOINTOΥ* gelesen werden [17]. Dass Natter aber Kómos hat schreiben wollen, beweist der Name auf der Gemme und seine eigene Beschreibung derselben. Millin's Gegenbemerkung, Quintus habe seinem Namen noch den des Alexa beigefügt, ist kein

gültiger Einwurf, da früher gezeigt ist, dass Quintus Alexa und Aulus Alexa neue Erfindungen sind und dass folglich Quintus und Aulus, mit und ohne Alexa, eben so wenig jemals vorhanden gewesen, als Kömos und so manche andere Steinschneider, deren Namen Gewinnsucht und Unkenntniss erzeugte.

9. Nicht sehr verschieden kann man von einem andern kleinen Sardonyx, einem Nicolo wie der vorige, urtheilen, der, als ihn Stosch bekannt machte, dem Marchese Caimo zu Mailand gehörte. Auf den Kupfern des Stosch und des Bracci steht der Name *KOIMOΓ*, wobei jedem die Aehnlichkeit des Namens des vorgeblichen Steinschneiders mit dem des Besitzers auffallen muss. Inzwischen lasen Lippert und Raspe auf ihren Abdrücken nicht *KOIMOΓ*, sondern *KOINOΓ*, und so nannte den Künstler Stosch, obgleich sein Kupfer die andere Lesart hatte[18]. Die Vorstellung dieses Steines, den in der Folge der Fürst Lichtenstein besass, ist Adonis einen Jagdspiess haltend und sich auf eine Säule stützend, neben ihm ein Hund. Die Aufschrift ist offenbar neu und der Stein ist daher eher ein Werk Natter's als eines alten Künstlers, worüber der Anblick des Steines allein entscheiden könnte.

10. Einen vorgeblichen Pythagoras sieht man auf einem Carneole des De Salines, der den Weisen neben einer Säule sitzend vorstellt, auf der eine Kugel liegt, die Pythagoras berührt. Im Felde liest man die Aufschrift *KOIMOΓ*. Visconti, der ihn bekannt machte[19], sagte von diesem Steine: *s'est un ouvrage de Coemus*, *KOIMOC*, *artiste connu par quelques autres pierres;* woraus man sieht, dass Visconti diesen Afternamen auf allen drei hier erwähnten Steinen für ächt hielt, und nicht weiter für nöthig erachtete anzunehmen, dass von diesen Steinen derjenige, der zuerst mit dem Namen Quintus bezeichnet werden sollte, aus Ungeschick des Steinschneiders die Aufschrift Kömos bekam, welche darauf auf die beiden andern überging. Die Aufschrift von Visconti's Steine ist offenbar ein neuer Betrug, und die Arbeit selbst mehr als zu verdächtig. Ihre Vorstellung ist der Rückseite einer unter Traianus Decius geprägten Erzmünze von Samos ähnlich, deren beide Seiten Visconti hat stechen lassen. Lange vorher hatte jedoch Fulvio Orsini die Rückseite einer andern Münze von Samos[20] bekannt gemacht, welche dem Steine weit ähnlicher ist, als jene, und wornach dieser höchst wahrscheinlich geschnitten worden ist.

11. Den Kopf des Marcus Aurelius wollte Stosch zu Paris auf

einer Gemme gesehen haben, von der er uns weder die Steinart, noch den Besitzer nennt; jene weiss man bis jetzt noch nicht anzugeben. Unter der Abbildung und in der Beschreibung sagt Stosch blos, die Zeichnung sei nach einem Glasabgusse gemacht [21]. Durch Winkelmann's lange nachher erschienene Beschreibung erfährt man erst, dass der Stein dem Duc von Devonshire gehört. Dieses Bildniss besitzt Aehnlichkeit und ist nicht übel gearbeitet, doch nicht ohne eine gewisse Furchtsamkeit. Viele der Steine, wenn nicht die meisten, von denen ich nur die Vermuthung geäussert habe, dass sie Werke neuer Zeit sind, würden, sähe man die Steine, als offenbar neue erfunden werden. Wenn also dieses Bildniss des Marcus Aurelius, theils wegen seiner Behandlung, theils durch die Art, mit der Stosch es in die Welt einführte etwas verdächtig ist, so trifft dieser Verdacht die Inschrift *AEPOLIANI*, welche hier der Name des Steinschneiders sein soll, noch weit mehr. Dass Visconti und Millin diesen Aepolianus als einen Steinschneider unter der Herrschaft des Marcus Aurelius aufführen, ist auffallend. Leider verliess letzterer sich blindlings auf seinen Führer, dem alle hier genannten Gemmen für alte Arbeiten galten, so deutlich auch der neue Ursprung vieler in die Augen fällt. Stosch hatte, wenn auch vielleicht nicht das Bildniss, doch gewiss die Aufschrift dieser geheimnissvollen Gemme einschneiden lassen. Darauf gab er ihn, mittelbar oder unmittelbar, zu Paris seinen Bekannten Sevin oder Masson, machte ihn in seinem Werke bekannt, und beförderte dadurch seine gute Aufnahme in England.

12. Zu sehr befremdenden Behauptungen über eine Gemme gehört die ihres Herausgebers, Millin. Sie betrifft die auf einem convexen Steine des Hrn. de la Turbie, welcher einen laufenden Bacchanten vorstellt, befindliche Aufschrift *AIΠOΛI. Φ.* Er hielt sie für ächt und für den Namen des Steinschneiders, der zu lesen sei *AIΠOΛIANOΣ ΦPYNIXOY*, oder *ΦPONIMOY* [22]. Inzwischen ist dieser Aepolianus offenbar nur von dem lateinisch geschriebenen des vorhergehenden, nur zu sehr verdächtigen Steines entlehnt. Um die Nachahmung zu verbergen zog man vor den Namen griechisch zu schreiben. Man kürzte ihn auf eine unstatthafte Art ab, verbrämte ihn am Ende der Worte mit Puncten und gab zu erkennen, dass man durch das Φ nicht das, was Millin hier fand, sondern *fecit* ausdrücken wollte. Nach einer von Millin Hrn. Inghirami mitgetheilten Zeichnung liess letzterer ihn von neuem stechen [23].

13. Auf einem Carneole, der sich, wie Bracci und Amaduzzi bemerken, vormals zu Cortona befand, nach Raspe aber dem Marchese Luccatelli zu Rom gehörte, ist der sterbende Othryades in einer gut ausgeführten Arbeit vorgestellt[24]. Der sehr sauber eingegrabene Name *ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ*, den Amaduzzi, Millin und Visconti für ächt hielten, war zu Bracci's Zeit beigefügt worden[25].

14. Ein Brustbild der Poppäa auf einem Carneole des Grafen Wackerbarth hat unten die Aufschrift *ΛΕΥ*, die Einige für die Anzeige des Steinschneiders Lucius hielten[26]. Die Neuheit dieser Buchstaben ist nicht zu verkennen.

15. Den Namen eines Steinschneiders Philemon soll uns ein alter Glasfluss vormals in der Strozzischen Sammlung erhalten haben, welcher das Brustbild eines lächelnden Faunes darstellt[27], dem Lippert und Raspe übertriebene Lobsprüche ertheilen. Nichts konnte zur Zeit, als man Gemmen mit Namen der Künstler so sehr aufsuchte, bequemer sein, als einem alten Glasflusse einige Buchstaben einzuschneiden, um ihn zu veredeln. Diese Aufschrift *ΦΙΛΗΜΩΝ ΕΠΟΙΕΙ* steht auch nicht in der entferntesten Beziehung mit der Arbeit des Brustbildes.

16. Ein Sokrateskopf auf einem Carneole vormals in der Sammlung des van der Marck in Harlem[28] mit dem Namen *ΑΓΑΘΗΜЄΡΟC* bezeichnet, wird von Stosch nicht wenig gerühmt. Er sagt unter andern von dem vorgeblichen Steinschneider Agathemeros, indem er sich dabei eines unrichtigen Ausdrucks bedient: *cet ouvrier grec mérite d'être placé entre les plus fameux graveurs de l'antiquité.* Es ist aber nichts mehr, als eine kleine unbedeutende furchtsam ausgeführte Arbeit, in die, um ihr ein altes Ansehen zu geben, viel mit der Demantspitze gekratzt ist. Eben so ängstlich sind die Buchstaben der Aufschrift, deren Neuheit sogleich ins Auge fällt. Millin und Visconti zweifelten nicht an der Aechtheit des Kopfes sowohl, als der Aufschrift, irrten sich aber, als sie bemerkten, die Gestalt des *E* schicke sich nicht zu der des *C*; denn diesen Fehler, der Millin zu einer falschen Schlussfolge verleitete, hat nur das Kupfer bei Stosch, nicht aber der Stein, und Bracci hatte ihn schon auf dem seinigen verbessert. Auch dieser Carneol erfuhr sehr bald das Schicksal so vieler anderer verfälschten Steine, und kam nach England in die Sammlung des Duc von Devonshire. Millin hat ihn sehr gerühmt und Visconti nichts gegen die Aechtheit der Aufschrift eingewendet.

17. Ein beschädigter, oben mangelhafter Carneol, der aus den Händen des Andreini, durch welche so manche verdächtige Steine gegangen sind, in die Grossherzogliche zu Florenz kam [29], liefert den Kopf des Herakles mit Lorbern umkränzt und mit dem Namen des Onesas *ONHCAC*. Die Arbeit an diesem Kopfe scheint mir verdächtig, und es ist sehr leicht möglich, dass dem Künstler nach misslungenem Auge, welches ein wenig zu hoch steht, auch Stirn und Obertheil des Kopfes missfielen, und dass er deshalb den ganzen Obertheil abschlug, um das Nachgebliebene den Liebhabern als ein altes Bruchstück feil zu bieten. Die Namensaufschrift rührt gleichfalls aus neuer Zeit her. Winkelmann, Millin und Visconti halten diesen Kopf des Herakles als ein Werk des Onesas für alt und ächt. Zwei der Neuheit nur zu sehr verdächtige Steine, die mit dem Namen Onesas versehen sind, finden sich in einer neuen Schrift erwähnt. Der erste stellt Odysseus vor, einen Helm auf der Hand haltend [30]; der zweite einen Kopf des Herakles [31].

18. Die Sammlung des Fürsten Strozzi besass eine Gemme, welche nachher verloren ging. Auf ihr war eine weibliche schön bekleidete Gestalt geschnitten, die auf einem fliegenden Schwane sitzt. Unten befindet sich die Aufschrift *ΜΥΡΤΩΝ* [32]. Diese mit Recht berühmte Sammlung hat aber zugleich so manche, in Hinsicht der Namen der Steinschneider, falsche und verdächtige Steine besessen, dass es nicht befremden kann, wenn diese nirgends weiter als von Stosch erwähnte und nie in Abdrücken gesehene Gemme des Steinschneiders Myrton, dessen Namen Millin als ächt in seinem Künstlerverzeichnisse aufgeführt hat, sehr verdächtig und was die Aufschrift betrifft, offenbar falsch zu sein scheint.

19. Ein trunkener Faun auf einem Amethystfarbenen Glasflusse in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz ist eine sehr verkleinerte Nachahmung einer weit grösseren Gemme, von welcher in Lippert's und Tassie's Abgüssen sich grössere und kleinere Wiederholungen finden, von denen aber keine sich als vorzüglich auszeichnet, obgleich diese Figur einem der grössten Meisterstücke der alten Kunst nachgebildet zu sein scheint. Im Felde zur rechten Seite unseres Glasflusses liest man den Namen *ΠΕΡΓΑΜΟΥ* [33], den man bald *ΠΕΙΓΜΟ*, bald wie auf Agostini's Kupfer, *ΠΕΜΑΛΑΙΟ* gelesen hat. Dass die Aufschrift des florentinischen Glasflusses, der übrigens von sehr unbedeutender Arbeit ist, nicht aus dem Alterthume herrührt, beweisen theils das ganz vernachlässigte Aussehen

dieser krumm und unansehnlich stehenden Buchstaben, theils ihre Schärfe und Tiefe, der zu Folge sie nicht zugleich mit dem Glasflusse gefertigt, sondern späterhin eingeschnitten worden sind.

20. Ein Carneol, auf dem eine Siegesgöttin auf einem Wagen mit zwei schnell laufenden Pferden bespannt geschnitten ist, eine gefällige mit vieler Leichtigkeit ausgeführte Arbeit, gehörte vormals dem van der Marck und kam nachher in den Besitz des Grafen Wassenaer [34]. Im Abschnitte steht der Name des Lucius, *ΛΕΥΚΙΟΥ*, dessen neuer Ursprung auch dem Uneingeweiheten einleuchtet. Visconti zählt ihn zu den römischen Steinschneidern [35].

# FÜNFTER ABSCHNITT.

## Gemmen, an denen die Arbeit alt, die Inschrift aber neu ist.

1. Ein Carneol, vormals des Lord Algernon Percy, auf dem ein Adlerkopf geschnitten mit der Unterschrift *CKTΛΛKO*, ist von Bracci an bis auf die oft genannten Herausgeber des Steinschneider-Verzeichnisses, sowohl was die Arbeit als auch was die Aufschrift betrifft, für ächt und alt gehalten worden [1]. Der Name des vorgeblichen Künstlers Skylax aber ist, wenn er auch vollständig geschrieben wäre, zuverlässig, von der vortrefflichen Satyrmaske der Strozzischen Sammlung entlehnt. Dieser schöne Carneol befindet sich jetzt in der Kaiserlich Russischen Sammlung.

2. Ein Amethyst, der, als ihn Stosch bekannt machte, dem Andreini gehörte, dessen Sammlung so reich an verdächtigen Steinen war, und der nachher in die des Grossherzogs von Toscana kam, stellt Herakles sitzend und neben ihm eine entkleidete weibliche stehende Gestalt vor, wie man sagt, Jole oder Omphale. Im Felde steht der Name eines vorgeblichen Steinschneiders Teukros, *TЄΥΚΡΟΥ* [2]. Dieser Amethyst ist von der einzigen Art, welche die Alten kannten, nämlich nicht überflüssig gefärbt, und an mehrern nicht kleinen Stellen farblos. Der Thon seiner Farbe fällt mehr in das Rothe, als in das Veilchenblaue. Die Arbeit an diesem Steine besitzt viel Gutes und Schönes und der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen in beiden Gestalten ist glücklich dargestellt. Jedoch wünschte man beiden etwas fleissigere Ausführung. Aus diesem

Grunde und weil die Grösse des Steines eine sorgfältigere Beendigung zuliess, dürfte es wohl scheinen, als sei von Winkelmann an diese Arbeit etwas zu viel Lob verschwendet worden [3]. In der Vergleichung dieser Gemme mit dem Torso des Vaticans hat Visconti Bemerkungen aufgestellt [4], deren Unzulänglichkeit einem gründlichen Kenner nicht entgangen ist [5]. Die weibliche Gestalt halten Stosch, Gori und Winkelmann für die Jole; Omphale nennt sie Bracci, und Visconti ist ungewiss, ob er sich für eine von beiden oder für die Hebe erklären soll. Für letztere stimmen Puccini und Zannoni [6]. Was die Vorstellung dieser Gemme betrifft, so scheint Herakles der weiblichen Gestalt das Gewand entreissen zu wollen, welches letztere mit dem über das Haupt gebogenen rechten Arme zu verhindern sucht. Auch glaube ich nicht, dass hier Jole, die erst dem Herakles versagt wurde, die er aber nachher zur Gefangenen machte [7], abgebildet sei. Jole als Gefangene würde wohl nicht gewagt haben, sich sehr schamhaft zu stellen, und die Ruhe, in der Herakles gebildet ist, würde sich eben so wenig auf dieses Verhältniss anwenden lassen. Hingegen sieht man offenbar, obgleich die männliche Figur nicht so schön gebildet ist als ein vergötterter Heros es hätte sein sollen, dass den Herakles gerade in dieser Veredlung zu bilden des Künstlers Absicht gewesen. Wir sehen ihn hier in dem Augenblicke, wo er, nachdem er die Tochter des Zeus von der Here zur Gemalin erhalten, sich mit ihr zum erstenmale allein befindet [8]. Hebe konnte und musste hier wohl etwas Schamhaftigkeit äussern und nur durch Annahme dieser Auslegung lässt sich der Sinn der Vorstellung fassen. Millin glaubte den Teukros mit seiner Gemme vor die Zeiten des Augustus setzen zu müssen.

Die Namensaufschrift des Teukros ist sauber geschnitten, aber nicht wenigen andern ähnlich, die im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so vielen alten und neuen Arbeiten aus Gewinnsucht beigefügt worden sind. In einer seiner Nachahmungen dieser Gruppe, einem Camee, hat Johann Pichler die ganze Schönheit der Erfindung zerstört, indem Hebe gebildet ist mit der rechten die Brust bedeckend, wodurch die Handlung frostig, schlecht und alltäglich wird [9]. Vielleicht hatte er diese Veränderung auf Verlangen des Bestellers angebracht.

3. Auf einem durchsichtigen Glasfluss von gelber Farbe in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz ist eine Muse die Lyra stimmend und an einen Pfeiler gelehnt zu sehen. Hinter ihr liest

man in zwei Zeilen die Aufschrift *ONHCAC ЄΠΟΙЄΙ*[10]. Die Gestalt und der schöne Kopf dieser Muse sind gut erfunden und gezeichnet, auch ist die Ausführung leicht und geschmackvoll, aber alles nur angefangen, blos angelegt und nichts vollendet. Dennoch ist die Muse, die dem Kupferstiche unter den Gemmen des Agostini zu Folge schon um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bekannt war, so vorzüglich gelungen, dass sie alle bald mit mehr bald mit weniger Fleiss auf Gemmen gelieferten Musen, welche sämmtlich Wiederholungen eines gemeinschaftlichen Vorbildes sind, sehr weit hinter sich zurücklässt. Weil aber die Arbeit unvollendet und nur angelegt ist, der Glasfluss auch nicht von einem Steine sondern von einem Entwurfe in Wachs genommen zu sein scheint, so fällt der Name Onesas, wenn man ihn als den des Steinschneiders betrachtet, allerdings auf, wofür ihn alle, die jetzt darüber geschrieben, bis auf Millin und Visconti gehalten haben; er fällt auf, weil nie ein Steinschneider oder sonst ein Künstler den Gedanken gehabt haben wird, seinen Namen auf ein flüchtiges unvollendetes Werk, oder gar, wie es hier der Fall gewesen sein würde, auf den Entwurf in Wachs zu schreiben; ein Einwurf, der sich auch der Vermuthung entgegensetzen müsste, man habe durch die Beischrift den Namen desjenigen anzeigen wollen, der das Vorbild, eine Bildsäule oder ein Relief, verfertigt hatte. Da die Arbeit an dieser sehr gefälligen Figur nichts besitzt, was ihr Alterthum verdächtig machen könnte, die Aufschrift aber für ein nur angefangenes Werk sehr unstatthaft befunden werden muss, so kann man nicht anstehen, letztere der Neuheit sehr verdächtig zu finden. Inzwischen ist der Name des Onesas von diesem Glasflusse entlehnt worden und von ihm auf manche andere Steine, wie auf den oben gedachten Herakleskopf, durch Verfälscher übergegangen.

4. Man sieht auf einem kleinen Sardonyx-Camee, den der Cardinal Alexander Albani besass und der nachher aus der Dieringschen Sammlung in die des Duc Marlborough kam, einen bärtigen Krieger vorgestellt, der mit dem Helme, dem Schild und einer Chlamys versehen auf einem zweispännigen Wagen zugleich mit der Siegesgöttin fährt, welche die Zügel hält. Dem bärtigen Manne zur linken befindet sich eine zweite weibliche bekleidete Gestalt, welche ihre rechte Hand auf den Scepter des Kriegers stützt. Im Abschnitte liest man den Namen Alpheos, *AΛΦHOC*, vertieft geschnitten[11]. Dieser Camee ist von sehr guter alter Arbeit und die Vorstellung gehört zu den seltenern. Der Name des vorgeblichen

Steinschneiders Alpheos aber ist in neuer Zeit hinzugesetzt worden und von jenem Steine entlehnt, wo er neben dem des Arethon steht, aber nicht den Künstler der Gemme anzeigt. Dass letzterer zum Vorbilde gedient hat, erhellt auch daraus, dass auf diesem der Name eben so unrichtig, wie auf jenem, *ΑΛΦΗΟϹ* statt *ΑΛΦΕΙΟϹ* geschrieben ist. Auch ist er schlecht ausgeführt, indem die beiden mittelsten Buchstaben desselben sehr nahe an einander, die zwei am Anfange und die zwei am Ende hingegen sehr weit von einander stehen. Visconti und Millin sprechen von diesem Camee, dessen Vorzüge hier nach Verdienst bemerkt worden, als von einem der grössten Meisterstücke des Alterthums, worin ihnen niemand, eben so wenig als in Hinsicht des Namens, den sie für ächt annehmen, beistimmen darf. Sie irren sich auch darin, dass sie sagen, es sei hier der Triumph eines barbarischen Königs vorgestellt, den die Siegesgöttin bekränze. Denn der hier gebildete Krieger ist entweder ein griechischer Feldherr oder ein griechischer König oder Tyrann. Dass aber die Siegesgöttin ihn bekränze, ist ein Irrthum des Bracci; denn auf dem Camee geschieht dieses nicht.

5. Das Bruchstück eines Camee, vorstellend Eros zwei vor einem Wagen angespannte Löwinnen bändigend, das vorher dem Cardinal Ottoboni gehörte, und sich jetzt in der Sammlung des Duc von Devonshire befindet, hat im Abschnitte die Unterschrift *ϹΩϹΤΡΑΤΟΥ* [12]. Dieses Bruchstück ist sehr schön gearbeitet und, so weit sich aus Abgüssen auf Alterthum oder Neuheit einer Arbeit schliessen lässt, unzweifelhaft alt. Die Unterschrift des Namens Sostratos, an deren Aechtheit Millin und Visconti nicht zweifeln, ist offenbar neuer Zusatz. Der zweite Buchstabe dieses Namens ist kein *ω*, wie die eben genannten Schriftsteller behaupten, sondern ein *Ω*. Stosch und Bracci liefern jedoch den Namen richtig gezeichnet.

6. Ein anderer Camee, die Siegesgöttin, oder vielleicht die Morgenröthe auf einem zweispännigen Wagen vorstellend, auch mit dem in kleinen Buchstaben eingegrabenen Namen des vorgeblichen Künstlers Sostratos, *ϹΩϹΤΡΑΤΟΥ*, versehen, befindet sich in der farnesischen Sammlung des Königs von Neapel. Ausserdem trägt die Gemme die Anfangsbuchstaben des Lorenzo de' Medici [13]. Die Inschrift besitzt nichts, das für ihre Aechtheit einen Beweis liefern könnte, sie ist vielmehr ganz den übrigen verfälschten ähnlich. Auch diesen Namen hielt Millin für alt.

7. Den Namen des Cneius, *ΓΝΑΙΟΥ*, hat man einem Carneole

in neuer Zeit eingegraben, in den ein vortrefflicher Kopf der Here mit dem Scepter an der linken Schulter geschnitten ist [14]. Die Arbeit ist zart, geschmackvoll und fleissig. und das Kupfer, das Bracci davon geliefert, weit entfernt dem Betrachtenden eine Vorstellung von der Schönheit zu geben. Diese Gemme, die ich mehrmals im Collegio Romano zu Rom aufmerksam betrachtet habe, ist auch als Carneol ein Stein von seltener Vollkommenheit und jetzt der einzige Stein von Bedeutung, welchen diese Anstalt besitzt. Lippert hatte Recht, dieses Brustbild Juno zu nennen. Die Schönheit des Gesichts, das kein Bildniss ist, nebst dem Scepter bekräftigen seine Meinung, und Bracci's Dafürhalten, es sei der Kopf der Kleopatra oder gar Euterpe, bedarf keiner Widerlegung. Eben so irrte sich Raspe, als er hier ein Bildniss der Sappho zu sehen glaubte, und den Scepter für einen Thyrsos hielt. Millin und Visconti setzen keinen Zweifel in die Aechtheit des Namens, wobei letzterer die Gemme nach ihrem Verdienst preist.

8. Auf einem vortrefflichen morgenländischen Carneole von grösserem Umfange, als die gewöhnlichen Ringsteine, der aus der Sammlung des grossen Kunstliebhabers Crozat in die des Duc d'Orleans und mit dieser in die Kaiserlich Russische kam, ist der unbärtige unbekleidete Zeus gebildet. Um den linken Arm hat er die Aegis gewickelt und stützt sich ein wenig auf einen Schild; mit der Rechten hält er den Blitz. Zu seinen Füssen steht der Adler, der im Begriff ist, seine Flügel auszubreiten und im Felde die Aufschrift *NEICOY* [15]. Diese Buchstaben sind weder schön von Gestalt, noch sauber ausgeführt; sie sind vielmehr so grob und plump geschnitten, als man sie auf keinem andern Steine in Stosch's und Bracci's Folge finden kann. Sie besitzen nichts, was veranlassen könnte, sie für den Namen eines alten Künstlers zu halten. Ueberdies sind sie völlig anspruchslos und ungesucht eingeschnitten, dergestalt, dass dieser Nisos, wie es scheint, zwar nie den Namen des Künstlers, wie Crozat glaubte, aber beinahe eben so wenig den des Besitzers hat bezeichnen können. Ich zweifle an dem Alterthum dieser Aufschrift, in welcher Mariette, Winkelmann, La Chau, Le Blond, Raspe und Millin den Namen des Künstlers zu finden glaubten. Ueber die Bedeutung der Vorstellung sind die Meinungen getheilt. Mariette, La Chau und Le Blond glaubten, es sei hier der Kaiser Augustus unter der Gestalt des Zeus vorgestellt. Winkelmann aber und Raspe leugneten, dass diese Gestalt des Zeus Aehnlichkeit mit Augustus besitze. Nach meinem

Dafürhalten lässt sich im Gesichte dieser Gottheit Aehnlichkeit mit den Bildnissen dieses Kaisers nicht verkennen; jedoch ist sie nicht so gross, um zu überzeugen, dass es wirklich die Absicht des Steinschneiders war, den Augustus unter der Gestalt dieses Gottes darzustellen. Uebrigens gehört diese Gemme zu den vorzüglichern der alten Werke der Steinschneidekunst; sie ist sowohl von Seiten der Erfindung, als in Hinsicht der geschmackvollen, freien und dreisten Behandlung schön und lobenswerth.

9. Ein Sard in der Königlichen Sammlung zu Paris zeigt uns das Bildniss eines griechischen Königs mit in die Höhe gerichtetem Gesicht. Unten liest man die Aufschrift *AΥΛΟΥ* [16]. Dieser Kopf ist eine gute alte Arbeit, aber eine ungeschickte Hand hat, man weiss nicht wann, im Felde links und rechts, die Figuren eines Hirten und eines Ochsen eingeschnitten, und noch später mag der schlecht ausgeführte Name des Aulus beigefügt worden sein. Bis auf Bracci hielten die Herausgeber dieser Gemme den Kopf für das Bildniss des Königs Ptolemäus Philopator. Bracci, veranlasst durch die elenden eingegrabenen Gestalten, sah hier den König Abdolonymus, der vorher Landmann gewesen war, und Raspe fand für gut zur frühern Benennung zurückzukehren. Besser würde er aber gethan haben, dabei zu bemerken, dass bis jetzt kein Grund vorhanden ist, ihn für das eine oder das andere zu halten. Noch mehr irrte Winkelmann, wenn er bei der ersten Auslegung verharrend, es sei Ptolemäus Philopator, dafür hielt, die beiden Nebengestalten des Feldes seien der Zusatz eines ägyptischen Künstlers [17]. Einen der Astrologie geneigten König wie Zoroaster oder Belus fand Visconti in diesem Bildnisse, wegen seines nach der Höhe gerichteten Blicks, obgleich dasselbe keinen Morgenländer, sondern nur einen Griechen vorstellen kann. Die Figuren im Felde, setzte er hinzu, sollten an die Gestirne der Bärin und des Arctophylax erinnern. Er, so wie alle, die von Stosch an bis auf Millin und Visconti diesen Sard erwähnt haben [18], hielten den Namen des Aulus, nebst den beiden Nebenfiguren, die Früchte neuen Betrugs, für alt und ächt.

10. Ein merkwürdiger Stein des Alterthums ist ein rother Jaspis mit dem Brustbilde der Athene, der gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts der Fürstin Felicia Rondanini, zur Zeit des Stosch dem Cardinal Ottoboni gehörte, und von diesem der Kaiserlichen Sammlung zu Wien geschenkt wurde. Unter dem Kopfe auf dem Felde des Steins steht als Aufschrift der Name des Aspasius, *ACΠACIΟΥ* [19]. Dieser wohlgearbeitete Stein, den Winkelmann

sehr gelobt hatte [20], ward zuerst von Gamini im Jahre 1669 bekannt gemacht. Das Gesicht der Göttin ist mit Gefühl und Zartheit gearbeitet. Dennoch gehört die Arbeit in das Zeitalter nach Augustus; denn ein Bildner aus der guten Zeit der Griechen würde, wie es sich geziemte, den Zügen mehr Ernst und Kälte geliehen, auch den Helm anders und einfacher dargestellt haben. Richtig hatte Eckhel [21] in zweien seiner Schriften bemerkt, der Helm der Minerva des Aspasius und auf den Tetradrachmen von Athen gleiche dem Helme, den Phidias seiner berühmten Bildsäule aus Gold und Elfenbein gegeben hatte, obgleich, um völlig in seinem Satze gegründet zu sein, Eckhel nicht hätte übergehen sollen, dass dieser Helm auf dem Jaspis durch die Hintansetzung der Verhältnisse an jener Bildsäule fehlerhaft geworden ist. Denn wenn Phidias an seiner colossalen Bildsäule bei allem Reichthume, womit er den Helm der Göttin verzierte, durch die Verhältnisse, welche er den vielen Pferdevordertheilen, den beiden Greifen, und der Sphynx ertheilte, sehr leicht alles Ueberladene vermeiden konnte, so war dieses auf dem kleinen Raume des Jaspis nicht zu leisten möglich, theils weil einige der Verzierungen, hätte man sie noch mehr verkleinert, noch undeutlicher geworden wären, als sie es jetzt schon sind; theils weil manches ganz wegzulassen nöthig gewesen wäre, worin ihm die Künstler der attischen Silbermünzen lange vorher mit gutem Beispiele voraus gegangen waren. Eckhel's Wahrnehmung ward von denen, die sich auf ihn beziehend, sie wiederholten, noch mehr entstellt, nemlich von Millin, Visconti [22] und Quatremère de Quincy [23]. Letztere sagen nämlich, der Kopf der genannten berühmten Bildsäule sei auf dem rothen Jaspis wiederholt worden. Dieses ist nicht geschehen; denn das Gesicht der Athene auf der Gemme trägt keine Spur des ernsten Styls des Phidias, wodurch Millin's Zusatz, der Buchstabe *C* in der Namensaufschrift erlaube nicht den Künstler der Gemme in eine entfernte Zeit zu setzen, überflüssig wird. Wenn Visconti den entgegengesetzten Weg einschlägt und glaubt, Aspasius müsse in eine entferntere Zeit gehören, weil die Prachtliebe unter Augustus nicht würde zugelassen haben, dass ein Künstler, wie Aspasius, an einem so gewöhnlichen Stein seine Geschicklichkeit zeige; so muss man erwidern, dass bei den Römern zu Siegelsteinen nicht allein der rothe Jaspis in einem gewissen Ansehen stand, sondern auch fast ganz undurchsichtige Sardonyxarten, und dass mit-

hin sowohl das *C*, als der rothe Jaspis unsere Gemme in die Zeiten nach Augustus zu setzen scheinen.

Canini glaubte dem Vorurtheile früherer Zeit gemäss, die Aufschrift unserer Gemme zeige an, dass das Brustbild die Aspasia vorstelle, und derselben Meinung waren Bellori und Causeus de la Chausse, der aber nicht die Wiener Gemme, sondern einen Camee vor sich hatte[24]. Verschiedener Meinung war Menage, welcher erinnerte, weil man auf dem Jaspis den Namen *ΑCΠΑCΟΥ* gefunden (so las man damals die Aufschrift des Jaspis), so dürfe man das Brustbild nicht Aspasia nennen; eher könne man glauben, der Steinschneider habe sich geirrt und *ΑCΠΑCΟΥC* schreiben wollen, weil die abgebildete Person Aspaso geheissen[25]. Gronov war der erste, welcher, obgleich die Unterschrift seines Kupfers das Bildniss noch immer Aspasia nennt, erklärte, letzteres könne die Aspasia nicht vorstellen, sondern die Aufschrift belehre uns, dass der Künstler desselben Aspases oder Aspasus geheissen. Einige Zeit darauf zeigte Stosch, man habe in der Aufschrift den Namen des Künstlers Aspasios zu suchen.

Einige Schwierigkeiten begegnen uns bei Betrachtung der Aufschrift, welche aus sehr zart und fein geschnittenen Buchstaben besteht, die kleiner und schöner sind, als man sie auf irgend einem alten und neuen Kunstwerke dieser Art findet. Im Jahre 1669, wo die Gemme zuerst erschien, wurden Namen, die sich auf Steinen fanden, noch nicht für Namen der Steinschneider gehalten; denn die des Dioskorides und des Solon, deren Erwähnung sich zum Theil in noch ältern Druckschriften findet, waren Steinen eingeschnitten worden, um die Namen der Vorgestellten anzuzeigen; hatten aber bald darauf, wie im zweiten Abschnitte gesagt worden, als Steinschneider Veranlassung gegeben die Namen des Solon und einiger andern Steinen mit mythologischen Vorstellungen beizufügen. Dass man um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts den so zierlich gegrabenen Namen dem Felde beigefügt habe, ist unwahrscheinlich, auch lässt sich kein muthmasslicher Grund angeben, warum man gerade diesen Namen gewählt habe. Daraus, dass La Chausse nicht von einem Jaspis, sondern von einem Camee spricht, und daraus, dass Menage und Gronov die so deutlich gegrabene Anfschrift auf ihrem Steine *ΑCΠΑCΟΥ* lasen, entsteht die Vermuthung, der rothe Jaspis in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien sei nicht derselbe, dessen Aufschrift der Künstler Canini *ΑCΠΑCΙΟΥ* statt *ΑCΠΑCΟΥ* gelesen, um wie er glaubte,

in dem Brustbilde das Bildniss der Aspasia zu erhalten. Obgleich bei diesen Vermuthungen nicht bestimmt werden kann, was man auf andern Steinen durch das Wort *ΑCΠΑCΟΥ* habe anzeigen wollen, so bleibt doch als unumstösslich begründet, dass eine so schön und sauber mit so sehr kleinen Buchstaben geschnittene Aufschrift, wie die des Wiener Jaspis, unmöglich aus dem siebzehnten Jahrhunderte herstammen kann, wo man noch so wenig in der Kunst falsche Namen zu graben geübt war; es konnte eine so vollkommene Schrift einzig und allein nur in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Italien geliefert werden, als so viele geschickte und so viel im Graben alter Künstlernamen geübte Künstler aus Verfälschung dieser Art so manchen Gewinn zogen.

# SECHSTER ABSCHNITT.

## Gemmen, an denen die Arbeit alt, die Aufschrift aber ungewiss oder verdächtig ist.

1. Eine schöne Gemme in der Königlichen Sammlung zu Paris ist ein Amethyst, auf dem Achilles, wie man ihn nennt, sitzend, von Waffen umgeben, die Lyra spielend vorgestellt ist. In das Feld ist der Name des Steinschneiders Pamphilos gegraben, *ΠΑΜΦΙΛΟΥ*[1]. Obgleich diese Gemme mit eben so viel Kunst, als Wahrheit und Geschmack gearbeitet ist, so ist sie doch kein Werk aus den besten Zeiten der Kunst, sondern sie mag vielmehr aus der Zeit herrühren, die sich der Herrschaft des Kaisers Augustus näherte. Auch zweifle ich, dass man in dieser Gestalt den Achilles hat bilden wollen; denn wäre dieses die Absicht des Künstlers gewesen, so würde er sowohl dem Kopfe als der ganzen Gestalt die dem Sohne der Thetis und dem edelsten der griechischen Heroen zukommende Schönheit ertheilt und sich mehr als Dichter gezeigt haben. Statt dessen sehen wir auf diesem Steine eine zwar in Hinsicht der Handlung gelungene und gefällige Gestalt, aber keine heroische Schönheit weder im Nackten noch im Gesichte, sondern im Gegentheil nichts als Gewöhnliches und Gemeines. Wollte man den Verfasser dieses Werks entschuldigen und vielleicht annehmen, der Künstler habe hier nicht den Achilles, sondern einen damals lebenden Lyra- oder Schauspieler gebildet, den man als Peliden dargestellt zu sehen wünschte; so würden zwar die Anforderungen, die man an die Vorstellung nach der ersten Benennung zu machen

berechtigt war, bedeutend herabgestimmt, der Mangel an Jugend aber nicht entschuldigt werden. Millin und Visconti halten diese Inschrift nicht nur für alt, sondern ersterer auch die ganz elende Verunstaltung dieser Gemme auf einem Carneole des Duc von Devonshire, einem Steine, den schon Johann Pichler für neu gehalten hatte [2] und der gleichfalls mit dem Namen Pamphilus versehen ist.

2. Die Grossherzogliche Sammlung zu Florenz besitzt einen rothen Jaspis, vorstellend einen Tiger, auf dem ein bärtiger Mann reitet; eine kaum halbbekleidete Bacchantin, einen Thyrsus mit der rechten Hand haltend, sitzt vor ihm. Unten im Abschnitte liest man die Aufschrift ΚΑΡΠΟΥ [3]. Beide Gestalten sind gut gezeichnet, und vorzüglich ist in jeder Hinsicht die weibliche, deren Rücken zu sehen ist. Lippert rühmt jedoch die Zeichnung und Ausführung beider Figuren viel zu viel, und Bracci will uns sogar überreden, das Fehlerhafte an der weiblichen Figur sei auf seiner Platte, die aber leider sehr mittelmässig ausgefallen ist, vom Kupferstecher verbessert worden. Inzwischen ist die ganze Erfindung der Gruppe in vielerlei Hinsichten mangelhaft. Denn es wird dem Betrachtenden nicht deutlich, was der Künstler eigentlich habe vorstellen wollen. Stosch und Bracci nennen die Abgebildeten Bacchus und Ariadne; Lippert Herakles und Dejanira. Dagegen muss man einwerfen, dass der Augenschein lehre, die bärtige Gestalt könne der indische Bacchus nicht sein, weil dieser nie ohne seine reiche und weite Bekleidung auftreten kann. Für Herakles kann der bärtige Mann nicht gelten, theils weil auf der Gemme das, was er für die Löwenhaut ansah, so undeutlich ist, dass sich nicht angeben lässt, ob es nicht vielmehr eine Nebris oder ein schmales Gewand ist; theils weil er nicht durch die Keule näher bezeichnet worden ist. Ferner würde, wenn jemand den bärtigen Mann für Herakles annehmen wollte, der Thyrsus in der Hand der Omphale gänzlich bedeutungslos sein, eben so wie das, was Herakles in der rechten hält, wovon man nicht weiss, ob es ein Stab, ein Strick oder ein Riemen sein soll, und was dieser bedeute. Läugnen lässt es sich nicht, dass selbst kein mittelmässiger Künstler des Alterthums eine so fehlerhafte Darstellung hätte liefern können. Da aber die Arbeit nichts an sich hat, was auf ihr Alterthum Verdacht werfen könnte, so lassen sich die Widersprüche in der Bedeutung des Ganzen nur dadurch erklären, dass der römische Künstler, der, wie wir aus dem Kopfputze der weiblichen Gestalt lernen, unter Antoninus Pius lebte, der genauern Kenntniss der Mythologie ermangelte, oder

nach der Bestellung eines hierin Unbewanderten arbeitete, der vielleicht in dieser Gruppe eine Anspielung auf zwei Personen der damaligen Zeit bezweckte. Der Name des vorgeblichen Steinschneiders ist, obgleich Millin und Visconti ihn für alt halten, wie der Augenschein lehrt, ein Zusatz neuer Zeit. Visconti sagt dabei, der Stein sei aus der Zeit des Verfalles der Kunst unter Septimius Severus; eine irrige Zugabe, welche vom Kopfputze der weiblichen Gestalt völlig zerstört wird.

3. Auf einem Carneole, der dem Baron Albrecht gehörte, nachher in die Kaiserliche Sammlung nach Wien kam, ist eine Sphynx geschnitten, die sich den zurückgebeugten Kopf mit dem linken Hinterfusse kratzt. Im Felde zur Rechten steht der Name des Thamyras, ΘΑΜΥΡΟΥ *. Die Arbeit an diesem Steine, den ich in der Kaiserlichen Sammlung gesehen zu haben mich nicht erinnere, scheint alt zu sein, gehört aber nicht in die frühesten Zeiten der griechischen Kunst, und ist mit Freiheit, obgleich nicht vorzüglich ausgeführt. Die Aufschrift aber, die auf den Abdrücken fast nicht zu erkennen, ist in einem hohen Grade verdächtig. In der Beschreibung begeht Bracci eine Menge Irrthümer. Erstlich spricht er von der Einfassung des Feldes, die man gewohnlich auf den Käfern finde; allein weder im Kupfer des Stosch, noch in den Abdrücken ist sie zu bemerken. Bracci aber hat sie auf seinem Stiche am äussersten Rande zeichnen lassen. Zweitens behauptet er, dem zu Folge, was ihm Johann Pichler gesagt habe, sei der Steinschneider griechisch-hetrurischer Abkunft. Ohne auf eine sich selbst widersprechende Bemerkung wie diese zu antworten, erinnere ich, dass, da die Sphynx nicht das geringste vom hetrurischen Style besitzt, sie eben so wenig eine hetrurische Aufschrift und Einfassung des Feldes haben könne. Denn so seicht eingeschnittene Schrift und Einfassungen sind weder auf hetrurischen Käfern noch auf den so sehr seltenen Gemmen des frühesten griechischen Styls bis jetzt gefunden worden. Auch sind auf den genannten beiden Arten von Gemmen die Aufschriften niemals in so kleinen Buchstaben gegraben, als diejenigen sind, welche die Verfälscher im achtzehnten Jahrhunderte aufgebracht haben und die uns beim ersten Blick den Betrug ankündigen. Unser vorgeblicher Künstler ward unrichtig von Stosch Thamyris genannt und dieser wird deswegen von Visconti getadelt, der, eben so wie Millin, die Aufschrift für ächt und alt hält. Ersterer begeht dabei den Fehler, diesen vorgeblichen Steinschneider Thamyros statt Thamyras zu nennen. Von den Sphynxen

und manchen andern mythischen Thieren würden wir mehr wissen, hätten sich die Schriften des Aristoteles [4a] und des Straton [4b] aus Lampsakos über diese Geschöpfe der Einbildungskraft bis auf uns erhalten. Höchst auffallende Bemerkungen über die Bildung der Sphynxe findet man in einer der neuern Schriften über alte Denkmäler [5].

4. Caylus hat das Bruchstück eines erhoben geschnittenen Sardonyx bekannt gemacht, der, wie er sagt, im Feuer gelitten zu haben scheint. Den Grund bildet eine dunkele Schicht, auf welcher sich eine gelbliche Oberschicht befindet, in welche ein Greif geschnitten, um dessen linken Fuss sich eine Schlange windet. Im Abschnitte liest man die eingegrabene Schrift *ΜΙΔΙΟΥ* [6]. Die Arbeit an dieser Gemme ist nicht übel gerathen; nur die Lage des rechten Flügels und seiner Federn scheinen nicht richtig zu sein. Von dem Namen des Midias kann ich nichts Bestimmtes sagen, da ich mich des Steines, der sich jetzt in der Königlichen Sammlung zu Paris befindet, nicht mehr deutlich genug erinnere, und der erstere auf den Abdrücken, weil er nicht tief genug gegraben, nicht zu erkennen ist, wesshalb er den ungewissen oder verdächtigen beizuzählen ist. Von diesem Bruchstücke war von Caylus an Stosch eine Zeichnung für den zweiten Band seiner Gemmen mit den Namen der Künstler gesandt worden. Wenn Stosch, der schon mehrere Tafeln zu diesem Behufe hatte stechen lassen, am Ende Lust und Eifer zur Fortsetzung seines Werks verloren hätte, würde man sich nicht wundern können, weil der erste Band seines Werks, gefüllt mit einer beträchtlichen Anzahl verfälschter Stücke, die theils ihm ihr Dasein verdankten, theils durch sein Mitwissen entstanden waren, ihm auf die Länge gewiss keine Freude machen konnte.

# SIEBENTER ABSCHNITT.

## Gemmen, deren Alterthum sowohl wegen der Kunst als wegen der Aufschrift ungewiss ist.

1. Pirro Ligorio, bekannt durch seine grosse Sammlung von ihm gezeichneter und beschriebener Alterthümer, die, nicht hinlänglich benutzt, in einigen Bibliotheken verwahrt werden, besass, wie Stosch berichtet, den Camee, vorstellend die Hochzeit des Eros und der Psyche, mit der Aufschrift *ΤΡΥΦΩΝ ЄΠΟΙЄΙ*. Spon machte ihn zuerst bekannt nach einer Zeichnung aus den Papieren des Bascas de Bagarris, der Aufseher der Alterthümer Heinrichs IV war. Stosch sah ihn in der Arundellschen Sammlung bei den Erben des Grafen und liess ihn von Netscher zeichnen. Jetzt besitzt ihn der Duc de Marlborough [1]. Ob dieses berühmte Werk der Steinschneidekunst dem Alterthum angehört, und aus welcher Zeit es herrührt, lässt sich nach den vorhandenen Abdrücken nicht bestimmen. Eben so wenig kann man etwas genugthuendes über die Aufschrift der Gemme bemerken, weil sie Tassie's Abdrücken gänzlich fehlt, ein Mangel der blos daher rühren kann, dass sie wahrscheinlich nicht tief genug eingeschnitten ist. Ein Umstand, der, wenn er gegründet, die Aufschrift verdächtig machen würde, an welcher es überdies nicht wenig auffallend ist, dass sie zur Rechten oben nahe am Rande des Steines und nicht unten in dem geräumigen Abschnitt angebracht ist. Dazu kommt noch, dass eine der Arbeit dieses Camee, der grösser ist, als diese Gemmen gewöhnlich sind, gleichzeitige Aufschrift des Namens des Künstlers eines durch

Kunstwerth so ausgezeichneten Denkmals nur in erhobener Schrift, wie wir sie auf den Cameen des Protarchos und Athenion sehen, ausgeführt worden, oder, wie wir es an den meisten und an vielen noch bedeutenderen finden, ohne Aufschrift geblieben wäre. Dass Winkelmann, Brunck[2], Visconti[3] und Millin[4] den Stein für ein ächtes Werk des Tryphon hielten, beweist nichts, weil keiner von ihnen die Gemme gesehen, der dritte aber, wie mehr als einmal hier bemerkt wurde, sich in seinen Urtheilen sehr oft und auch in Hinsicht dieser Gemme geirrt hat. Leider ist auch hier wahrzunehmen, dass alles, was Visconti, dessen Meinung auch Zannoni[5] angenommen, über den Steinschneider Tryphon bemerkt hat, eben so wenig genügend ist, als seine Urtheile über Dioskorides, Solon, die Bildnisse des Mäcenas und andere der hier genannten Gemmen.

Ein Epigramm des Adäos in der Anthologie, welches von einem Berylle oder Aquamarin handelt, den Tryphon geschnitten, veranlasst Visconti anzunehmen, dass dieser Tryphon derselbe sei, der die Hochzeit des Eros und der Psyche geschnitten, und dass er in dem Zeitraume zwischen Alexander und Augustus gelebt, weil Reiske bewiesen, dass der Dichter Adäos zur Zeit der Könige von Makedonien der Nachfolger Alexanders des Grossen gelebt habe. Allein erstlich hatte Reiske nie vom Zeitalter des Adäos dasjenige behauptet, was Visconti ihn sagen lässt. Im Gegentheil bemerkt er, man könne dasselbe nicht bestimmen, weil man nicht wisse, ob unser Adäos aus Makedonien oder aus Mitylene gebürtig, und, wenn er aus Mitylene war, ob der Dichter Adäos dann auch derselbe Adäos aus Mitylene sei, dem Polemo sein Werk über die Weihgeschenke zugeschrieben habe[6]. Nur wenn sich beweisen liesse, fährt Reiske fort, dass Adäos, der Dichter der Anthologie, derselbe sei mit dem von Polemo gekannten Adäos, könne man ihn in die Zeit des Königs Antigonos setzen. Dass Reiske aber weit entfernt war, eine solche Voraussetzung, für die man keinen Beweis hat, anzunehmen, folgt offenbar daraus, dass er nicht nur in der Stelle, auf die sich Visconti bezog, die Sache völlig unentschieden lässt, sondern auch am angeführten Orte und am Ende seines Buches unsern Adäos in die spätern Zeiten des völligen Verfalles der griechischen Dichtkunst setzt[7]. Er sagt nämlich dort: *Non valde antiquum, sed ævi iam in deterius et barbariem ruentis et asiatico tumore male sani quod Paulos Silentiarios et similes tulit, esse, apparet ex hoc carmine, quo magis turgidum*

*et romanescum vel Arabs non potuisset excudere. Certe Adæi illius qui regi Antigono et Polemoni Periegetæ æqualis vixit, esse nequit.*

„Aber gesetzt es wäre erwiesen, Adäos, der Dichter des Epigramms, und der von ihm genannte Steinschneider Tryphon hätten zur Zeit des Königs Antigonos von Makedonien gelebt, was folgt denn daraus für den Künstler unsers Camee? Dass er und der im Epigramme des Adäos genannte Tryphon ein und derselbe Steinschneider sei? Gewiss nicht, und selbst dann nicht, wenn, woran Visconti nicht dachte, das unerwiesene erwiesen wäre, dass die Inschrift des Camee sowohl, als die ganze Arbeit ein nicht zu bezweifelndes altes Werk sei. Im Gegentheile wird die übel angebrachte Aufschrift des Steins durch Nennung des Tryphon verdächtig, da es leicht möglich ist, dass jemand, dem dieser Steinschneider aus der Anthologie bekannt war, Veranlassung gab, dass dieser Name dem Steine eingeschnitten wurde [7a].

2. Spon machte einen Sard aus der Sammlung des Fulvio Orsini bekannt, der einen Mann von mittlern Jahren ohne Bart abbildet. Hinter dem Kopfe ist die Aufschrift *ΜΥΚΩΝΟϹ* [8], die Spon für den Namen des Steinschneiders hielt. In der Folge nahm Stosch diesen Stein, den Faber einen Jaspis nennt und für das Bildniss des Aristoteles hält, von dem sich aber in Orsini's Buche und Faber's Erläuterung seiner Denkmäler weder Kupfer noch Erwähnung findet, gleichfalls unter dem Namen eines Jaspis in sein Buch über die benamten Gemmen auf, und lieferte seine in Kupfer gestochene Abbildung, weil er die des Spon, wie er uns berichtet, wegen der Kleinheit nicht brauchbar fand, nach einem Ausgusse des Caspar Gevart, den ihm van Erckel aus Rotterdam mitgetheilt hatte und den er mit Gevarts Zeichnung in einem Abdrucke von Fulvio Orsini's Bildnissen in der Bibliothek des Francesco Bianchi verglich. Bracci wiederholte diese Abbildung und gab dabei die grundlose Bemerkung: Mykon scheine ihm nicht zu den grossen Künstlern des Alterthums zu gehören, weil er in einen Jaspis geschnitten [9]. Obgleich es jetzt nicht entschieden werden kann, ob das Brustbild mit dem Namen des Mykon ein Sard oder Carneol war, wie Spon versichert, oder ein Jaspis nach des Stosch weniger zuverlässigem Berichte, weil er den Stein nicht selbst sah, so lässt sich doch nicht behaupten, die Geschicklichkeit des Steinschneiders könne aus der gewählten Steinart beurtheilt werden. Denn in rothem Jaspis, von dem es Steine von sehr schöner Farbe giebt, haben sich sehr gute, wenn gleich nur spätere

Arbeiten der Alten erhalten. Da man in Griechenland und Rom nur in die schönsten Steinarten schnitt, die man aus Asien und vielleicht zum Theil aus Africa erhielt, kann dennoch der Fall zuweilen eingetreten sein, dass manche Steinart zu einer gewissen Zeit, wenigstens in vorzüglichen Stücken, mangelte. Auch mag dieser oder jener Stein manchem vorzüglicher, als der andere allgemein beliebte, geschienen haben. Es ist ja oben bemerkt worden, dass die Römer, dem Geschmacke Scipio des Afrikaners folgend, einem nicht selten ganz undurchsichtigen Steine, dem Sardonyx aus Arabien, den Vorzug vor allen anderen gegeben hatten. Lippert und Raspe [10] geben Ausgüsse und Beschreibungen eines Hyacinths, vielmehr eines Granats, mit einem römischen, dem von Spon gelieferten nicht ganz unähnlichen Kopfe und mit demselben Namen des Mykon, den sie für die Gemme des Orsini halten. Aber theils die Verschiedenheit der Steinart, theils die grosse Verschiedenheit in den Gesichtzügen, die hier viel zu jugendlich erscheinen und des kräftigen Ausdrucks in der Bildung sowohl als in der Behandlung gänzlich ermangeln, nebst der wenig bedeutenden, nichts vom Geschmacke des Alterthums an sich tragenden, offenbar neuen Arbeit verbieten zu glauben, dass dieser Stein derselbe sein könne, den vormals Orsini besass, welcher so lange denen zugezählt werden muss, deren Aechtheit und Alterthum ungewiss ist, bis ein glücklicher Zufall ihn ans Licht ziehen wird. Bis dahin gehört er wahrscheinlich zu einigen noch vorhandenen, von welchen wir schon im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte Meldung finden. Einer von diesen ist der Hermes mit dem Namen des Dioskorides [11], der in Spon's vermischten Denkmälern neben dem Kopfe, von dem hier die Rede ist, in Kupfer gestochen ist. War letzterem der Name *ΜΥΚΩΝ* in neuerer Zeit eingeschnitten worden, so sollte dadurch gewiss nicht ein Steinschneider Mykon, weil ein solcher nirgends erwähnt worden, sondern vielmehr der berühmte Maler Mykon bezeichnet werden, für dessen Bildniss man die Vorstellung ausgeben wollte.

3. Eben so wenig, wie vom vorhergehenden Camee lässt sich von einem andern den Philoktetes abbildenden Camee sagen, der auf einem Felsen der Insel Lemnos sitzt und seinem verbundenen Fusse Kühlung durch Wedeln mit einem Flügel zu verschaffen sucht, den er in der rechten Hand hält. Oben liest man in erhoben geschnittener Schrift die Aufschrift *ΒΟΗΘΟΥ*. Raspe machte von diesem Steine, der, wie er bemerkt, sich damals in Frankreich

befand, Abdruck und Kupfer bekannt [12], letzteres wiederholten Choiseul Gouffier [13] und Millin [14]. Dem Abdrucke zu Folge ist die Arbeit zwar nicht übel, aber auch nicht vorzüglich zu nennen. Es ist wahrscheinlich eine neue Nachahmung des Steines, den Enea Vico zuerst auf einer seiner grossen Platten, darauf, als diese Platten zerschnitten waren, de Rossi [15], und Maffei [16] herausgegeben haben, welcher man den vorgeblichen Namen des Steinschneiders Boethus beigefügt hatte [16a]. Die Denkmäler, deren die alten Schriftsteller gedenken, und diejenigen, die sich erhalten haben, sind von zwei verschiedenen Arten. Zur erstern zähle ich die Gemme, welche den Philoktet sitzend im lebhaftesten Ausdruck von Niedergeschlagenheit und Kummer darstellt. Sie ist nach Tischbeins Zeichnung von Hrn. Dr. Schorn bekannt gemacht worden [17]. Eine zweite Gemme, ein sehr geschmackvoll und fleissig gearbeiteter Carneol aus der Sammlung des Duc d'Orleans [17a], stellt ihn auf Lemnos vor, sitzend vor einem Tempel, in dem der Herma des Vulkan zu sehen, sein krankes Bein haltend und pflegend. Die zweite Art der Vorstellung bildet den Philoktet auf einem Stück Felsen sitzend, mit der Rechten, in der er einen Flügel hält, das verbundene Bein abkühlend. Von ihr liefert uns die oben erwähnte Gemme des Enea Vico das Vorbild. Gemälde, deren eines neben den Propyläen zu sehen war [18], andere in der Anthologie [19] und bei Plutarch [20] erwähnt werden, ferner eine Bildsäule des Philoktet von Erz [21] gehören nicht zu dieser Vorstellungsweise, sondern mehr oder weniger zur erstern. Ein rother Jaspis von neuer Arbeit in der Königlichen Sammlung zu Paris wird von Mariette [22] irrig für eine Vorstellung der Ankunft der griechischen Abgesandten bei Philoktet auf Lemnos gehalten, und Lippert nahm dieselbe Auslegung an [23]. Nach Enea Vico sollte es ein Todtenopfer sein [24]. Der Camee stellt die Rückkehr des Ulysses nach Ithaka vor; die Cameen mit dieser Vorstellung stammen aus dem sechzehnten Jahrhunderte her, und scheinen nach einem alten Relief gearbeitet zu sein.

## ACHTER ABSCHNITT.

### Gemmen von alter Kunst mit alter Aufschrift der Namen der Steinschneider.

Nachdem bewiesen worden, dass nur einige von den bisher so sehr bewunderten Gemmen mit den Namen der Steinschneider, in Hinsicht der Arbeit des Künstlers, für alte und ächte Werke zu halten sind; nachdem ferner die Gründe mitgetheilt worden sind, um welcher willen die meisten dieser Denkmäler, theils, was ihre Aufschriften betrifft, verfälscht, theils, wenn man ihr Kunstverdienst betrachtet, neue auf Betrug berechnete Arbeiten sind: kommt nun zum Beschluss die Reihe an die nicht grosse Anzahl von Gemmen, welche die grösste Wahrscheinlichkeit für sich haben, alte Werke zu sein, denen die Namen von der Hand ihrer Verfertiger eingeschnitten sind. Sowohl alle in diesem Abschnitte genannten Steine, als auch die meisten und vorzüglichsten der in den vorigen Abtheilungen erwähnten, sind dem Verfasser aus eigner genauen und wiederholter Ansicht bekannt. Die Cameen werden hier zuerst genannt; darauf folgen die vertieft geschnittenen Steine.

1. Ein trefflicher Camee von zwei Schichten ist ein die Lyra spielender Eros der auf einem schreitenden Löwen sitzt. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts gehörte er dem Andreini zu Florenz, kam dann in den Besitz andrer Liebhaber und endlich in die Sammlung des Grossherzogs von Toscana. Zeichnung und Ausführung sind gleich vorzüglich, überdies giebt dieser Gemme noch einen neuen Werth die sehr sauber ausgeführte und erhoben

geschnittene Aufschrift des Namens des Künstlers Protarchos, ΠΡΩ-ΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ[1]. Unter vier alten Cameen, den einzigen mir bekannten, welche ächte Namen als Aufschriften tragen, sind nur zwei, dieser und der des Athenion, denen der erhoben geschnittene Name beigefügt ist [1a]; denn am dritten ist der Name des Epitynchanus, und am vierten die Namen derer, welche zwei erhoben geschnittene einander zugekehrte Brustbilder in einem Tempel geweiht hatten, Alpheos mit Arethon, vertieft eingegraben [2].

Sonderbar ist es, dass Maffei, Stosch, Gori, Lippert und andere den Namen, so deutlich auch die Aufschrift sowohl im Camee als auch auf den Abdrücken ist, ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ lasen, bis im Jahre 1755 Antonio Cocchi in einem Briefe an Bracci, den dieser aber erst in seinem 1786 bekannt gemachten Buche erwähnt, bemerkte, es stehe auf dem Camee zu Florenz nicht Plotarchos sondern Protarchos [3]. Bracci verbesserte daher den Namen auf seiner Platte und in seiner Handschrift; Raspe aber, Millin und Visconti blieben bei der offenbar falschen Lesart [4].

2. Unter den vorzüglichsten Denkmälern des Alterthums nimmt ein Camee in der Farnesischen, jetzt Königlichen Sammlung zu Neapel eine sehr ausgezeichnete Stelle ein. Es ist darauf gebildet Zeus auf seinem vierspännigen Wagen, mit dem Blitze zwei der Giganten zu Boden schleudernd. Unten an der Seite liest man den Namen des Athenion, ΑΘΗΝΙΩΝ[5]. Die Erfindung des Ganzen, die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, die fast unendlich mannichfaltige Bewegung der Pferde, mit der verschiedenen Richtung ihrer Füsse, die bestimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den mit Schlangenfüssen, wie sie im Alterthume gebildet wurden [6], versehenen Giganten, verbunden mit einer aufs Höchste getriebenen Vollendung und einer Ausführung im grossen kräftigen Styl, machen diesen Camee bewundernswerth und einzig in seiner Art. Der Ueberfluss und Reichthum, den man in allen Theilen dieses Gemäldes bemerkt, beweist offenbar, dass dem alten Steinschneider ein grosses Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichsten Künstler seiner Zeit zum Vorbilde gedient hat, ein Werk, in welchem die höchste Ausführung an ihrem Orte war, die aber den Verfasser dieses Camee veranlasste, mehr zu geben als nöthig war, wodurch Heyne vermocht wurde, Zweifel gegen die Aechtheit und das Alterthum des farnesischen Steines zu äussern, ein Irrthum, dessen Ungrund Visconti bewiesen hat [8], der Heyne's Schrift nicht kannte, sich aber darin gröblich irrte, dass

er behauptete, Eckhel habe diesen Zweifel ausgesprochen, der nie daran gedacht hatte [9]. Ich setze hinzu, dass kein einziges Werk der Künstler aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit unserer Gemme in Hinsicht der bestimmten und markigen Behandlung des Nackten besitzt. Der Künstler ist zwar in den Fehler der Ueberladung gefallen, aber nirgends ist seiner Arbeit Kleinlichkeit vorzuwerfen; in ihr herrscht vielmehr überall und unverkennbar der gewaltige und grosse Styl alter griechischer Kunst. Winkelmann war der erste gewesen, der von diesem Camee gesprochen; er machte ihn in der Geschichte der Kunst bekannt und führte ihn als einen der vortrefflichsten Cameen des Alterthums auf [10].

Im neuesten Kupferstiche, der von diesem Steine bekannt gemacht worden ist, hat der Zeichner das zu Viel des Vorbildes nicht angezeigt.

3. Fulvio Orsini, dieser berühmte Gelehrte und grosse Beförderer wissenschaftlicher Kenntnisse, besass, wie man aus des um die Kenntniss des Alterthums sehr verdienten Arztes, Johann Faber aus Bamberg, der zu Rom lebte, Beschreibung seiner Sammlung von Bildnissen ersieht, einen Camee, den man für das jugendliche Bildniss des Germanicus hielt. Er kam in der Folge in die Hände des Fürsten Strozzi und, seit einigen Jahren, mit allen von dieser vortrefflichen Sammlung noch übrigen Gemmen in den Besitz des Duc de Blacas [11]. Es ist dieser Camee ein Bruchstück; denn der ganze Hals mangelt und daher hat sich von der vertieft gegrabenen Aufschrift des Feldes nur ein Theil, nemlich ЄΠΙΤΥΓΧΑ vom Namen des Epitynchanos, erhalten. Die Arbeit am Gesichte und am Ohr ist vortrefflich, und ersteres mit einer ausserordentlichen Zartheit und Weichheit behandelt. Das Haar ist in den vielfältig gelegten Locken frei, leicht und schön gearbeitet. Die Buchstaben sind, da der Camee kein kleiner Stein von gewöhnlicher Grösse war, nichts weniger als ängstlich und mühsam, sondern frei und ungesucht gebildet.

Theodor Galle, ein geschickter Zeichner und Kupferstecher aus Antwerpen, hatte in Rom, empfohlen an Fulvio Orsini von dem bekannten Pater Andreas Schott, Orsini's Erlaubniss erhalten, des letzteren Sammlungen alter Denkmäler zu sehen, sie zu zeichnen und nachzubilden, um, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, sie nach seinem Gutbefinden bekannt zu machen [12]. Im Jahre 1598 gab Galle zu Antwerpen die erste Ausgabe seiner Bildnisse enthaltend 151

Blatt heraus, welcher er die zweite Ausgabe im Jahre 1606, die mit 17 neu hinzugekommenen Blättern, und mit einer manches Lehrreiche für die alte Gemmenkunde enthaltenden Erläuterung von dem in Rom sehr geachteten Arzte Johann Faber aus Bamberg folgen liess. Unter den 17 neu hinzugekommenen besonders geordneten und statt der Zahlen mit Buchstaben bezeichneten, aber in der Beschreibung an ihre gehörigen Stellen eingerückten Blättern befindet sich nun auch Faber's Beschreibung zu Folge unser Camee. Aber das mit *K* bezeichnete Kupfer besitzt keine Aehnlichkeit mit dem Camee; dass letzterer ein Bruchstück ist, dem der ganze Hals fehlt, ist in der Abbildung weder angezeigt noch in der Beschreibung bemerkt worden, und dem Kupfer fehlt der Name des Epitynchanus gänzlich. Wahrscheinlich sind auf zwei Platten die Zahlen verwechselt worden, und Faber wollte in seiner Beschreibung von der Platte sprechen, welche sich in beiden Ausgaben mit der Zahl 87 und mit dem Namen Marcellus bezeichnet findet. Auf ihr ermangelt der Kopf gleichfalls nicht des Halses und ist überhaupt kein Bruchstück. Dagegen besitzt das Bildniss mit unserm Camee die grösste Aehnlichkeit, sowohl im Gesicht, als am Ohr und in den Haaren. Hinter dem Kopf liest man die Aufschrift *ΕΠΙΤΥΓΧΑΙΝΟϹϾΠΟΙϾΙ*, die zwar nicht fehlerfrei geschrieben, aber auch nicht verdächtig ist, weil der Stein, den man nicht in seiner unvollkommenen Gestalt ohne Ergänzung wollte erscheinen lassen, wahrscheinlich schon zu Orsini's Zeit zerbrochen war, folglich das I der erste Buchstabe war, mit dem die Ergänzung anfing, welche dem Zeichner mit diesem Fehler gegeben worden war [13]. Weil beide Platten unter einander verwechselt worden, so ist nicht zu verwundern, dass auch die dazu gehörigen in Rom geschriebenen, und in Antwerpen gedruckten Blätter der Erklärungen in Unordnung gekommen waren; denn wäre dieses nicht geschehen, wie würde Faber, dem der sehr gefällige Orsini jeden Stein zu jeder Stunde würde auf sein Verlangen gezeigt haben, den Stein einen Carneol haben nennen können, da es ein Sardonyx-Camee ist? wie würde er von demselben Stein haben bemerken können, er müsse eine Arbeit des Epitynchanus oder Zosimus oder des Dioskorides sein, da auf dem Kopftheile so viel von des erstern Namen zu lesen, als der Raum zuliess, nämlich *ϾΠΙΤΥΓΧΑ*? Die Verwechselung der zu beiden Gemmen gehörigen Beschreibungen erhellt endlich unwidersprechlich daraus, dass Faber von der Platte K seines Nachtrags bemerkt «dieser

vortreffliche Onyx-Camee vorstellend das Bildniss des Germanicus sei mit dem Namen des griechischen Künstlers Epitynchanus, der wahrscheinlich zur Zeit des Augustus gelebt habe, bezeichnet»; Worte, welche offenbar zum Bildniss des auf der Platte Marcellus genannten Kopfes gehören. Alle diese Bemerkungen weit entfernt irgend einen Verdacht auf die Aechtheit der Aufschrift des Bildnisses des Germanicus zu werfen, verstärken um so mehr die Gewissheit, dass dieses treffliche Bildniss den Namen seines Verfassers schon im Alterthume getragen hat[14]. Millin hat dieser Gemme nicht gedacht, wohl aber mit vielem Lobe Visconti.

4. Zu den ausgezeichnetsten tief geschnittenen Gemmen ist mit Recht immer gerechnet worden ein Amethyst vormals in der Farnesischen, jetzt Königlichen Sammlung zu Neapel, auf dem Artemis von Felsen umgeben, im hoch gegürteten Jagdkleide, den Köcher und Bogen auf dem Rücken, stehend und ausruhend vorgestellt ist, indem sie sich mit den Händen, von denen die linke eine gesenkte Fackel hält, auf einen Pfeiler stützt. Der längs der Fackel laufende Name des Steinschneiders Apollonios, *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ*, ist sauber und auf keine Weise ängstlich geschnitten[15]. An den Enden der Buchstaben befinden sich keine kleinen Kugeln, welche man lange genug für das sicherste Kennzeichen des Alterthums hat halten wollen, da sie gerade der stärkste Beweis ihrer Verfälschung sind. Die Stellung und die Verhältnisse der Göttin sowohl, als die Zeichnung und Ausführung der einzelnen Theile, der treffliche jungfräuliche Kopf, Arme, Füsse und ihr zweimal gegürtetes Gewand, wodurch sie beinahe *semitectis femoribus* erscheint, wie sich ein alter Schriftsteller von ihr ausdrückt[16], sind Beweise, dass diese Gemme das Werk eines der vollkommensten Künstler des Alterthums ist. Der schmale Pfeiler, auf den sich Artemis stützt und der sich an der einen Seite in den Hintergrund verliert, leitet zur gegründeten Vermuthung, der Künstler habe eine berühmte Bildsäule auf seiner Gemme wiederholt; eine Vermuthung, welche theils die ganze Erfindung der Figur, theils die mehr aus dem Grunde hervortretende Darstellungsweise bekräftigen. Vielleicht hatte der Künstler zu Antikyra im Phokischen Gebiete die Bildsäule der Artemis von der Hand des Praxiteles nachgeahmt, welche ausserhalb dieser Stadt in ihrem Tempel auf einem hohen Felsen aufgestellt war. Diese Bildsäule, die höher war als die längste weibliche Gestalt, trug den Köcher auf der Schulter, hielt in der Rechten eine Fackel, und ihr zur Linken befand sich ein Hund[17]. Eine andere, aber weniger

mit der Artemis auf dem Amethyste übereintreffende Bildsäule der Artemis stand im Arkadischen Gebiete, ein Werk des Damophon; sie trug einen Ueberwurf aus einer Hirschhaut, den Köcher auf den Schultern, hielt in der einen Hand eine Fackel, in der andern zwei Schlangen, neben ihr lag ein Jagdhund [18]. Die Fackel gehörte der Göttin der Jagd, damit sie auch des Nachts das Wild verfolgen könne, zu welchem Zwecke es Hunde gab, die für die Nacht abgerichtet waren [19]. Uebrigens erinnert die Fackel in Artemis Händen auch an ihre nahe Verwandtschaft mit Selene und Hekate, und ist in mehrern Rücksichten für ein ihr vollkommen zugehöriges Attribut zu halten [20]. Die schon an sich höchstkostbare Gemme erhält nun durch die grosse Wahrscheinlichkeit, dass sie die einzig bis jetzt bekannte Wiederholung eines Meisterwerks des Praxiteles ist, einen neuen Werth. Nicht selten dienten die grossen Werke der Plastik der ersten Meister geschickten Künstlern, um sie in einem kleinern Maasstab zu wiederholen. Sehr viele unserer schönsten Gemmen mögen den grossen Arbeiten in Marmor und Erz der ersten Bildhauer, andere Werke in Gold, Silber und Elfenbein, Zeichnungen von Apelles, Protogenes und andern nachgearbeitet sein. So hatte Mys, als er den Schild für Phidias Bildsäule der Athene aus Gold und Elfenbein zu liefern übernommen hatte, von dem grossen Parrhasius die Zeichnung zur Schlacht der Lapithen mit den Kentauren und zu den andern dazugehörigen Bildwerken und Verzierungen erhalten [21].

Zuerst ist diese Gemme in Demontjosieu's [22] im Jahre 1585 zu Rom gedruckten Reisebemerkungen erwähnt worden. Sie gehörte damals dem Orazio Tigrini, einem einsichtsvollen Kenner. Man glaubte, weil man in Plinius Naturgeschichte den Namen des Apollonides neben denen des Dioskorides und Chronios gelesen hatte, Apollonides sei der Künstler dieses Amethystes gewesen. In der Folge hatte Fulvio Orsini diesen in einen Ring gefassten Stein für hundert Goldstücke gekauft. Spon erzählt dieses, und nennt den alten Steinschneider richtig Apollonios, vermuthet aber dabei ohne hinlänglichen Grund man habe vielleicht *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* schreiben wollen und durch ein Versehen daraus Apollonios gemacht. In der Folge findet man diesen Stein als zur Farnesischen Sammlung gehörig erwähnt, in welche er mit Orsini's übrigen Alterthümern, die Fulvio dem Cardinal Odoardo Farnese vermacht hatte, gekommen sein soll. In den Unruhen zu Florenz mögen zwar viele Gemmen aus der Mediceischen Sammlung in Besitz des

Cardinal's Farnese und späterhin mit seiner Erbschaft nach Neapel gekommen sein, welches so viele mit dem Namen *LAVR. MED.* bezeichneten Stücke beweisen; jedoch mehrere andere gelangten in verschiedene auswärtige Sammlungen. Wie es aber zugegangen sei, dass sich jetzt von Agostini's in Kupfer gestochenen Ringsteinen so manche zu Florenz befinden, wird uns nicht berichtet.

Visconti sagt zur Erklärung der umgewandten Fackel in Artemis Händen weiter nichts, als dass diese zuweilen den gehenden Mond bedeute [23].

5. Zu den schönsten Bildnissen unter den alten Gemmen gehört ein Bergkrystall in der Königlichen Sammlung zu Paris, auf dem das Bildniss der Julia, Tochter des Kaisers Titus Vespasianus, geschnitten ist. Diese viel grössere Gemme, als die gewöhnlichen, ist wegen der getreuen Darstellung des Lebens und der höchst zarten, lieblichen und geschmackvollen Ausführung ein treffliches Meisterwerk. Hinter dem Kopfe ist der Name des Steinschneiders Evodos zu lesen, *ЄΥΟΔΟϹ ЄΠΟΙЄΙ* [24]. Jean Doublet und Raspe nennen den Stein einen Sapphir, Stosch und alle übrigen, die ihn erwähnen, einen Aquamarin. Auffallend ist es, dass ein Stein, der in seiner die Rückseite bedeckenden Fassung von Silber nicht einmal das Feuer und den Glanz eines Bergkrystalles zu haben scheint, so lange Zeit für einen Aquamarin gelten konnte. Ohne Zweifel waren schon längst mehrere Kenner, was die Steinart dieser Gemme betrifft, anderer Meinung, und ein einsichtsvoller Kenner alter Denkmäler in Marmor, so wie von Gemmen und Münzen hatte schon im Jahre 1786 zu Paris seine Meinung gegen Romé de l'Isle und d'Augny geäussert [25]. Nur erst gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts erforschte man das Gewicht dieser Gemme, welches die Pariser Kenner veranlasste, es für ausgemacht anzunehmen, sie sei kein Aquamarin, sondern ein Bergkrystall. Millin hat ausführlich von den Untersuchungen über diesen durch die Grösse der ausgeführten Arbeit, aber nicht durch die Grösse des Steines merkwürdigen Gemme gehandelt [26].

Diese Gemme, deren Winkelmann mehr als einmal gedacht hat [27], ist auch durch etwas Zufälliges merkwürdig. Sie ist nämlich unter allen Gemmen, die sich aus dem Alterthume bis auf uns erhalten haben, die einzige, deren Geschichte sich am weitesten hinauf verfolgen lässt, nämlich bis auf Tausend Jahre von der gegenwärtigen Zeit gerechnet. Karl der Grosse hatte damit ein goldenes reich verziertes Reliquienkästchen in seiner Kapelle geschmückt,

welches Karl der Kahle nachher der Kirche des H. Dionysius schenkte, woselbst es unter dem Namen *l'escran de Charlemagne* bekannt war. Was Doublet in seiner Beschreibung der Abtei des H. Dionysius bemerkt hat, verdient hier wörtlich mitgetheilt zu werden. Der genannte Verfasser sagt [28]: *L'Empereur et Roy de France Charles le Chauve a donné un tres-riche reliquaire, et ioyau tres-precieux, appelé l'Escran de sainct Charlemagne (duquel le dit Empereur se seruoit pour parer sa Chappelle) composé de trois estages d'or, enrichis de pierres precieuses, comme d'aigue-marines tres-belles, de beaux saphirs cabochons, esmeraudes, cassidoines, rubis, grenats et perles orientales, avec un tres-excellent saphir blanc, et grand, au faiste d'icelui Escran, auquel est enleué en bosse et de relief, l'effigie de la Reyne d'Egypte Cleopatre, ou selon l'aduis d'aucuns de Julia fille de l'Empereur Titus, piece merueilleusement et industrieusement bien taillée a l'entour de laquelle cecy est escrit: ΕΥΟΔΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.* Am Rande steht die Bemerkung: *c'est le nom de celuy qui a taillé ceste effigie.* Es folgt aus dieser Nachricht, dass man auch in der Erklärung der Gemme des Evodos, auf welcher man in den vorhergehenden Jahrhunderten gewiss das Bildniss irgend einer Heiligen zu finden geglaubt hatte, richtigern Grundsätzen zu folgen angefangen hatte, indem von Einsichtsvollern die Münzen um Rath gefragt wurden. Kurze Zeit vorher hatte die Ansicht alter Denkmäler überzeugt, dass auf einem Camee von bedeutender Grösse nicht der H. Johannes auf einem Adler sitzend, sondern Germanicus gebildet sei, und Peiresc hatte gelehrt, dass die Vorstellung des berühmten Camee in der Ste. Chapelle nicht aus der Geschichte Josephs entlehnt sei, sondern den Kaiser Tiberius umgeben von seiner Verwandschaft darstelle.

Was die frühere Aufstellung der Gemme des Evodos betrifft, so erhellt aus Doublet's Worten, dass in ihrer damaligen Fassung die Rückseite nicht mit Metall bedeckt, sondern dass sie, nach heutiger Weise zu reden, *à jour* gefasst war, und dass die Gemme dem davor Tretenden mit der Rückseite zugewendet war. Denn Doublet sagt, das darauf sich zeigende Bildniss sei erhoben gearbeitet, welches nur dann so erscheinen konnte, wenn der Betrachtende die hintere Seite vor sich hatte.

Das Bildniss der Julia, Tochter des Titus, in einem Krystall geschnitten ist der einzige von allen Steinen alter Kunst, dessen Geschichte sich so hoch hinauf verfolgen lässt. Der in der Einleitung abgehandelte goldene Ring, dessen Camee mit den Namen des

Alpheos und Arethon bezeichnet ist, und ein männliches und ein weibliches Brustbild, welche einander zugekehrt, vorstellt, war über 600 Jahre lang in einem Kloster Frankreichs für den Trauring Joseph's und Maria's gehalten und als eine Reliquie verehrt worden, bis am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die Mönche erfuhren, die Aufschrift sei weltlichen Inhalts. Der Zeitraum, während dessen dieser Camee öffentlicher Verehrung genoss, mochte sich vielleicht in eben so entfernte Zeiten verlieren, als der des Bildnisses der Julia, und sogar noch viel höher reichen; allein es sind darüber keine geschichtlichen Nachrichten vorhanden.

Was den mit vieler Sorgfalt vom Künstler gearbeiteten falschen Haaraufsatz betrifft, so ist zu bemerken, dass in den reichen Sammlungen von Marmorbildnissen in Italien die künstlichen Haaraufsätze der weiblichen Köpfe fast immer da, wo sie die Stirn berühren, mit einem Streifen dichter, kurzer, mit den Spitzen gerade nach unten gerichteter Haare, wie mit einem schmalen Bande versehen sind, das am Aufsatze selbst befestigt, bis hinter die Schläfe sich hinzieht, um zu bewirken, dass dadurch der leere Raum zwischen dem Aufsatze und der Stirn verschwinde, welcher sich höchst widrig ausgenommen haben würde. Unter drei Brustbildern von Marmor der Julia, des Titus Tochter, in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz besitzt dieses Haarband nur das eine, aber das schönste unter ihnen, eine äusserst vortreffliche und wohlerhaltene Arbeit. Von allen Marmorbildnissen der Julia in Italien ist dieses das vollkommenste. Den andern beiden mangelt dieses Haarband. Es findet sich ferner an einem ihrer marmornen Brustbilder in der Königlichen Sammlung zu Neapel, welches sich überdies durch ein Band auszeichnet, das von der rechten Schulter auf die Brust herabhängt, unten mit einer Quaste geziert ist, und dessen Zweck oder Bedeutung schwer zu erklären sein dürfte. Das Sonderbare an diesem Bande fiel auch dem einsichtsvollen Erklärer dieses Museums auf, der aber davon gleichfalls keine Auskunft zu geben wusste [29]. Auf der Gemme des Evodos bemerkt man gleichfalls etwas, das dem Anfang eines solchen Bandes ähnlich zu sein, aber gegen die Brust sich mit dem Gewande zu vereinigen scheint. Julia ist unter den Frauen und Töchtern der römischen Kaiser die erste, die mit einem ungemein grossen Aufsatze falscher Haare erscheint. Dergleichen Haarschmuck nennt Tertullianus *enormitates sutilium et textilium capillamentorum*, und erwähnt von ihnen die zwei vorzüglichsten Verschiedenheiten, indem die eine das Oberhaupt gleich

einer Sturmhaube einschloss, die andere aber am Hinterhaupte befestigt war, und von der sich auch Spuren auf alten Denkmälern finden [30]. Diese hohen Aufsätze wurden schon unter Hadrianus zu Rom von den Vornehmen nicht mehr getragen und von andern Weisen das Haar zu schmücken verdrängt. Wenn wir daher im Tertullianus, der bis in Caracallas Zeit lebte, jene riesenhaften Aufsätze als damals im Gebrauche genannt finden, so folgt daraus, dass diese Gewohnheit im römischen Reiche bei dem Volke, vielleicht in den entferntern Provinzen, wie Africa und andern, länger fortbestanden hat. Das Haarband, bestimmt den Aufsatz mit der Stirn zu vereinigen, bemerkte ich auch an einer kleinen Bildsäule der Julia, an der der Kopf alt ist, auf der Marcus-Bibliothek zu Venedig, obgleich im Kupfer dieser Haarsaum nicht angegeben ist [31], und an ihrem schönen Brustbilde im Palaste Grimani. Es wird auch bemerkt an dem weiblichen unbekannten Brustbilde auf einem Carneole, welches einem, wie es scheint, männlichen Kopfe gegenüber gesetzt ist. Dieser Stein ward zuerst von Orsini bekannt gemacht, und von Faber, wegen der Aufschrift *PLA* und *PA*, für die Bildnisse des Papinianus und der Plautia gehalten [32], eine nicht gegründete Meinung, weil wegen des Kopfputzes der Frau beide Vorgestellte in der Zeit zwischen Titus und Hadrianus gelebt haben müssen. Schon damals fanden häufige und schnell auf einander folgende Veränderungen am weiblichen Kopfputz Statt. So ist zum Beispiel der Haaraufsatz der Julia von unten bis oben gleich breit und dick, so dass er von der Stirn bis über die Mitte des Kopfes reicht, während der Aufsatz auf dem angeführten Carneole und an einem colossalen Kopfe der Plotina [33], dessen verkleinerte neue Wiederholung einer Bildsäule in der Villa Borghese aufgesetzt worden war [34], sich nach oben verjüngend, das Ansehen eines breiten, aber in Hinsicht der Dicke schmalen Schirmes bekommt. Diese schirmähnliche Gestalt des hohen Aufsatzes, nebst dem schmalen Haarstreifen an der Stirn findet man an einem andern Brustbilde der Plotina zu Neapel [35], und der Marciana auf dem Capitol. Ein sehr schönes der Matidia in der zuletzt genannten trefflichen Sammlung bietet die Sonderbarkeit dar, dass drei Streife kurz abgeschnittener Haare auf der Stirn über einander liegen. Noch mehr fällt es aber auf, dass man diesen Streifen in der Grossherzoglichen Sammlung zu Florenz im Zimmer des Hermaphroditen an einem weiblichen unbekannten Brustbilde auf der Stirn angebracht sieht [36], da er doch an diesem Werke, an dem das Haar

kunstlos gelegt ist und keinen künstlichen Haaraufsatz trägt, zwecklos war. Marciana, ein grosses colossales Brustbild in der Russisch-Kaiserlichen Sammlung, unterscheidet sich von allen hier genannten Bildnissen dadurch, dass ihrem sehr hohen Aufsatze kein Haarband anhängt, sondern dass jener unten, wo er die Stirn berührt, mit einer frei auf die Stirn fallenden dichten Reihe solcher Locken versehen ist, woraus der ganze Haaraufsatz besteht. Zum Beschlusse dieser Abschweifung ist zu erinnern, dass dieses Haarband, das, wenn es nicht von der Julia selbst erfunden ward, doch gewiss zu ihrer Zeit aufkam, in einer etwas veränderten Gestalt zum letztenmale an den colossalen Brustbildern der Tragoedie und Comoedie im Museum des Vatican vorkommt[37]. Beide stammen aus der Zeit des Hadrianus und an jeder von ihnen läuft ein breiter Haarstreif, einen Bogen beschreibend, über die Mitte der Stirn, von welcher über und unter dem Streifen ein Theil unbedeckt bleibt. Vielleicht hat man diese Streifen von Gold gearbeitet getragen, oder, wenn man sie wirklich aus Haaren gemacht hatte, waren sie an die Stelle der *Nimbi* getreten, welche aus Goldblech bestanden, das auf Leinwand genähet war und auf der Stirn getragen wurde, *ut imminuerent frontes*[38]. Ueberdies liegt oben auf dem Kopfe das Haar gescheitelt. und auf der einen in eine Art Knoten geschlagen, durch welche Erhöhung beide ein Ansehen von Würde erhalten. Beide sind sehr vorzügliche Arbeiten, vornehmlich besitzt die Comoedie einen sehr schönen Ausdruck im Munde. Da bis jetzt noch niemand von diesen Verschönerungsweisen der Römerinnen gesprochen, war es nicht überflüssig, etwas darüber zusammenzustellen. Auf dem Krystalle des Evodos, so wie auf den meisten Gemmen ist dieser Haarstreif weggelassen worden, weil es auf diesen kleinen Darstellungen nicht befremden oder missfallen kann, wenn der Haaraufsatz wie aus der Stirn gewachsen erscheint. Im Marmor hingegen, wo die Nachahmung sich strenger an das Wirkliche halten muss, ward dieser selten übergangen. Jedoch findet er sich auf Gemmen an den Köpfen der Plotina[39], der Marciana[40] und der Matidia[41].

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUR

# EINLEITUNG.

1. Stosch: Gemmae Antiquae coelatae scalptor. nominib. insign. Amsterdam, 1724. in Fol.

Die zu diesem Buche gestochenen Platten sind in der Folge von neuem abgedruckt und einem Buche beigefügt worden, das überschrieben ist: *Chef-d'oeuvres de l'antiquité sur les beaux arts par Poncelin de la Roche-Tilhac. Paris*, 1784. *in' Fol. Vol. I. II.* Die 70 Kupfer des Picart sind in eine von der ersten ganz verschiedene willkührliche Ordnung gestellt und mit einigen andern von Rausonnette nicht vorzüglich gestochenen alten Kupfertafeln, die sich gerade in der Verlagshandlung vorräthig befanden, vermehrt worden, von denen fünf alte Bildsäulen, *pl.* 61. 63. 74. 75. 76; eine Tafel eine erhobene Arbeit, *pl.* 67; zwei vier Denkmäler der alten Baukunst, *pl.* 65. 66; und zwei andere Ansichten des Tempels zu Jerusalem und der Sophienkirche, *pl.* 68. 69. abbilden. Poncelin starb 1828.

2. Recueil des Pierr. Grav. antiques, II Vol. in 4. T. I. p. VII. Es giebt von diesem Buche zwei Ausgaben, die eine Paris, 1732 — 1737. ohne Namen des Verfassers, und eine von 1737 mit dem Namen des Levêqne de Gravelle auf dem Titel, vielleicht nur ein neu hinzugefügtes Titelblatt.

3. Traité des Pierres Grav. p. 332.

4. Heyne's Brief an von Murr in Murr's Journal zur Kunstgeschichte: IV Th. S. 42 – 43.

5. Murr: Bibliothèque de Peint. Sculpt. et Grav. To. I. p. 326 et Biblioth. Glyptograph. Sect. V. p. 181 — 182.

6. Gemm. Ant. coel. Praef. p. XVII.

7. Epist. XXIV. §. 18. p. 116. Ed. Ruhk.

[Gegen den Verdacht einer absichtlichen Fälschung hat Hr. Toel-

ken: Verz. der antiken Steine der k. pr. Sammlung p. XLII ff. Stosch vertheidigt, ohne Clarac: Catalogue des artistes p. XIX. überzeugt zu haben.] *St.*

8. Dissertat. Glyptograph. sive Gemm. duae embl. et nomin. artific. insign. Romae, 1739. in 4. c. II. p. 3 — 9.

9. Kollektan. zur Literat. I Bd. S. 271 — 292.

10. Museum Odescalch. sive Thesaur. Gemm. quae a Ser. Christina Suecor. Reg. collect. in Mus. Odesc. adservant. Romae, 1747. II Vol. in Fol. Auch mit den Jahrzahlen 1750. 1751. Das Verzeichniss der Steinschneider findet sich T. I. p. XXIX — XXXII.

11. Mariette: Traité des Pierr. Grav. Paris, 1750. in Fol.

12. Dactyl. Smith. Venet. 1767. II Vol. in Fol. Der erste Band enthält die Steine dieser Sammlung, welche an den König von England verkauft wurde; der zweite aber die *Historia Glyptographica.*

13. Descriz. istor. del Museo di Christ. Denh. Roma, 1772. in 4. p. X—XIII.
[Man vergleiche jedoch, was gegen diese Ansicht Köhlers von Raoul-Rochette im Journ. des Sav. 1831. p. 139 ff. gesagt ist.] *St.*

14. Kollektan. zur Literatur; Berlin, 1790. I. Bd. S. 271 — 279. Auf die alten Steinschneider hatte Lessing auch das Verzeichniss der neuern S. 282 bis 293. folgen lassen.

15. Lessing's Kollektan. S. 279 — 282. Es ist auffallend, dass Eschenburg bei diesen Zusätzen Bracci's Buch nicht benutzt hat.

16. Memorie degli Antiche Incis. Firenze, 1784 — 1786. Vol. II. in Fol. Lateinisch und Italiänisch.

17. Appendice di Incisori in Gemme che mancano nella storia glittografica di Gori. Roma, 1789. vedi Saggi dell' Academ. di Cortona; To. IX. p. 146 — 150.

18. Millin: Magaz. Encyclop. II Année. T. III. p. 365.

19. Bracci: Memorie; Vol. II. p. 284 — 285.

20. Biblioth. de Peint. Sculpt. et Grav. à Francf. et Leips. 1770. in 8.

21. T. I. p. 248 — 300.

22. Biblioth. Dactyliogr. Dresde, 1804. p. 40 — 124.

Andere Schriftsteller, welche die alten Steinschneider mit den ihnen zugeschriebenen Werken aus Stosch und andern erwähnen, so wie auch die Verfasser der Handbücher der Archäologie konnten hier nicht genannt werden, weil sie hierin selten etwas Eigenes besitzen.

23. Ebendas. p. 152 — 170.

24. Introduct. à l'étude des Pierr. Grav. Sec. Édit. Paris, 1797. in 8.
Magaz. Encyclop. II Année, T. VI. p. 61: *Il* (Visconti) *a eu la bonté de m'adresser quelques observations très-importantes sur mon introduction à l'étude des pierres gravées. Le suffrage dont il a honoré cet essai est un de ceux qui pouvaient le plus me flatter, et la bonté qu'il a eu de s'en occuper quelques instans, est pour moi d'un prix infini.*

Millin's Buch hat dadurch leider nichts gewonnen.

25. Osservazioni sopra il catalogo degli antichi incisori in gemme. Französisch im Auszuge in

Millin: Introduct. à l'étude des pierr. grav. sec. édit. p. 56 — 75. Italiänisch in :

Opere varie di Visconti; T. II. Milano, 1829 in 8. p. 115 — 134.

26. Osservaz. sopra il catalogo etc. v. Opere var. di Visconti; T. II. p. 115 — 116: *Tal difficoltà dipende principalmente*, 1°. *dal difetto di notizie per questa porzione delle arti, e dalla mancanza d'indizj cronologici nella maggior parte delle gemme con nomi di artefici.* Dagegen ist zu erinnern, dass derjenige, der den offenbaren Betrug in allen diesen Namen zu entdecken vermag, keiner *indizj cronologici* bedarf. 2°. *dall uso dell' antichità di segnare qualche volte il nome dell' autore dell' originale anche nelle copie.* 3°. *dall' impostura de' nomi istessi frequente già nell' antichità, frequentissima presso i moderni.* Woher mochte er wohl wissen, dass der Betrug durch falsche Namen auf Gemmen schon im Alterthume oft vorkam? Dass dieses im verflossenen Jahrhunderte gar sehr üblich war, wird niemand leugnen.

*All' intrinseca difficoltà della cosa se ne aggiunge un'altra estrinseca: questa è la poca dottrina critica di due antiquarj, i quali si son preso l'assunto d'illustrare e raccorre le gemme col nome dell' autore, cioè di Stosch e di Bracci: guide così poco illuminate disviano facilmente chi le segue con qualche confidenza.*

Millin: Introduct. à l'étude des Pierr. Grav. p. 56.

[Diese Aussprüche Köhler's scheinen, wenn auch vielleicht keiner wesentlichen Beschränkung, doch einer etwas vollständigeren Begründung zu bedürfen. Was zunächst das Uebertragen des Künstler-Namens auf die Copie ohne betrügerische Absicht betrifft, so ist auch mir bis jetzt kein altes Zeugniss dafür bekannt und die gewöhnlich den erhaltenen Monumenten entnommenen Belege beruhen entweder auf, mehr oder weniger gewissem, modernem Betruge, oder beweisen doch nicht ganz das, was sie beweisen sollen. Zu den erstern gehören z. B. der bekannte dem Myron zugeschriebene Discobol des Vaticans, die Nachahmungen des Farnesischen Herakles im Pallazzo Pitti zu Florenz und im Pallazzo Guarnacci zu Volterra und andere Werke. Denn was man auch in Betreff der beiden genannten Herakles-Statuen einwenden möge, die scharfen Kanten der Buchstaben und ihre übrige gute Erhaltung stehen in einem so handgreiflichen Widerspruche mit der Beschaffenheit der übrigen Oberfläche des Steins, dass diejenigen offenbar Recht behalten, welche schon früher diese Inschriften für modernen Betrug erklärt haben. Uebrigens aber ist die in dem Kupferstich bei Donati: Suppl. veter. inscr. Tom. I. p. 34. verschwenderisch verschönerte Statue in Volterra ein wahrhaft klägliches, vielfach geflicktes und überarbeitetes Machwerk, welches das Original nicht einmal unmittelbar

wiedergiebt, sondern, indem es den Heros auf dem linken Fuss und dem rechten Arm ruhen lässt, die Composition des Farnesischen Colosses gerade umkehrt, und Hr. Jahn: Archäol. Aufsätze p. 162. hat übereilt geurtheilt, als er, ohne das Werk selbst untersucht zu haben, diese Umkehrung der hierin ganz richtigen Abbildung bei Donati zuschrieb. Zu den Werken der zweiten Art gehört z. B. die Basis in Florenz, welche der Inschrift zu Folge den Ganymed des Leochares trug. Sie besitzt alle Merkmale des Alterthums und mag ungefähr dem ersten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung angehören. Da aber Niemand bezweifeln wird, dass nicht der jüngere, sondern der berühmte ältere Meister dieses Namens zu verstehen sei, so bleibt nur die Frage übrig, ob die Inschrift anzeigen wolle, dass das berühmte Original oder eine spätere Copie auf der Basis stehe. Die ganz ungewöhnliche Abfassungsweise: *Γανυμήδης Λεωχάρους Ἀθηναίου* lässt die eine Deutung so gut, als die andere zu. Gewichtiger ist die auf einem Fragmente einer Ilischen Tafel befindliche Inschrift: *Θεοδώρηος ἡ τέχνη*. Denn wollten wir mit Hrn. Welcker: Rhein. Mus. 1845. III, p. 463. ausser den übrigen Erklärungsweisen auch die zulassen, dass Theodoros »der Gypsformer gewesen sei, der der Verfertigung dieses Schultäfelchens sich rühmte«, so würde uns (abgesehen davon, dass wenigstens von keinem Formen in Gyps die Rede sein könnte) der allgemeine Sprachgebrauch, der dann *Θεοδώρου τέχνη* verlangen würde, ohne jede Analogie lassen, während die Adjectiv-Form nach einer Reihe von Analogieen (ich erinnere nur an die *κύλικες Θηρίκλειοι*, deren von Hrn. Welcker: Rhein. Mus. 1839. VI, p. 404. ff. vertheidigte Deutung mir so wenig, als Hrn. Ussing: de nominibus vasorum p. 143., einer Widerlegung zu bedürfen scheint, und an Mentor als Verfertiger solcher *Θηρίκλειοι* Cic. Verr. IV, 8., an den *τρυβλης Μεντοροεργής* Schol. zu Lukian Lexiph. 7., an die von Plinius h. n. XXXIII, 139. neben den Firmiana und Gratiana genannten vasa Clodiana und Zosimus, der nach der Inschrift bei Gruter p. 639, 12. »arte in caelatura Clodiana evicit omnes«) zu der Annahme berechtigt, dass die Inschrift die Tafel nur als in der Weise eines Theodoros gearbeitet bezeichnen wolle. Dann kann nun allerdings entweder die Composition der dargestellten Begebenheiten, oder die technische Ausführung derselben, oder endlich auch beides zugleich in der Weise des Theodoros gehalten sein. Was aber auch hievon das Wahre sein mag, immer liegt ein Fall vor, in welchem einem, wenn auch untergeordneten, Kunstwerk nicht der Name seines Verfertigers, sondern dessen beigegeben ist, der dem Verfertiger in irgend einer Beziehung zum Vorbild diente. Ueberdies jedoch ist es mir sehr wahrscheinlich dass es vorzugsweise die künstlerische Composition der Ilischen Sage ist, was an jenem Täfelchen

mehr oder weniger genau in der Weise des Theodoros gearbeitet ist. Zwar wird man dies nicht aus dem Ausdruck *τέχνη* schliessen wollen, der offenbar nichts anderes als überhaupt «Kunstwerk» bedeutet, wie sehr oft bei Pausanias, z. B. I, 8, 5. *Κριτίου τέχνη*; I, 23, 9. *Πραξιτέλους τέχνη*; I, 28, 2. *τέχνη Φειδίου*; I, 43, 6. *Πραξιτέλους τέχνη*; II, 9, 6. *τέχνη Λυσίππου*; II, 17, 5. *τέχνη Ναυκύδους*; V, 25, 4. *Νικοδάμου τέχνη*; VII, 22, 4. *τέχνη Νικίου*, aber auch schon bei Sophokles Oed. Col. 472. *ἀνδρὸς εὔχειρος τέχνη*, und so wird das Wort auch an einem bekannten, in Turin befindlichen Werke, dessen Inschrift nach meiner Abschrift lautet:

ΠΡΩΤΤΤΟϹΤЄΧΝΗ
ЄΡΓΑϹΤΗΡΙΑΡΧΟΤ

(Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 394) gebraucht sein, wenn man auch nach dem Zusatze: *ἐργαστηριάρχου* vermuthen kann, dass von dem Genannten nur die Angabe oder Composition des Ganzen herrühre, was ja mehr oder weniger auch von den übrigen Beispielen gelten wird. Und hiemit steht es nicht im Widerspruch, dass da, wo der Sprechende Composition und technische Ausführung unterscheidet und einander gegenüberstellt, die letztere durch den Ausdruck *τέχνη* bezeichnet wird, wie in dem bekannten Epigramm bei Athen. XI, p. 782, B.

*Γράμματα Παρρασίοιο(?), τέχνα Μυὸς ἐμμὶ δὲ ἔργον*
*Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλον Αἰακίδαι.*

womit Paus. I, 28, 2. zu vergleichen ist, und in einer auf dem zweiten Nicaeischen Concil 787. gelesenen Vertheidigung der Anwendung von Bildern im christlichen Cultus, nach welcher den Malern nur die *τέχνη* d. h. die Ausführung zukommt. (Acta Conciliorum. Parisiis ex typ. regia 1714. To. IV. col. 360. *τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον, ἡ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν δειμαμένων ἁγίων πατέρων*; verglichen mit den vorhergehenden Worten: *οὐ ζωγράφων ἐφεύρησις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις.*) Allein da auf dem Capitolinischen Fragment einer Ilischen Tafel von einer *Θεοδώρηος τάξις Ὁμήρου* die Rede ist, so wird damit offenbar das Componiren dieser Bilder, nicht das Ausführen derselben betont und vorzugsweise als das bezeichnet, was an jenen Tafeln in der Weise des Theodoros gearbeitet sei. Denn unter *τάξις* wird man hier kaum etwas andres denken können, als das, was in der eben angeführten Stelle *διάταξις* genannt wird. Der Name des Homer aber vertritt, wie auch sonst (Stephani: Titul. Graec. Part. V. p. 12 f.), die Stelle der Homerischen Gedichte oder genauer, wie aus den übrigen Inschriften der Tafel hervorgeht und nach einem allgemeineren Gebrauche des Alterthums (Schneidewin: Gött. Anz. 1850. p. 160.), die Stelle der alten Epen überhaupt und *τάξις Ὁμήρου* wird demnach hier die Composition jener Epen von Seiten des Bildhauers oder Malers, ihre Fassung in

Bilder sein. Etwas andres ist es, wenn von einer τάξις einer **Mehrzahl** von Dingen die Rede ist, die selbst zunächst nur als einzelne für sich bestehende Dinge gedacht sind. Dann kann τάξις natürlich auch nur ihr Zusammenfassen zu einem Ganzen, zu einer höhern Einheit bedeuten, wie wenn **Pausanias** III, 18, 7. sagt: *Ἡρακλίους πεποίηται τάξις τῶν ἔργων* «ein Paar der Thaten des Herakles», oder wenn von mehr als zweien die Rede wäre: «eine Reihe», «eine Folge». Dazu kommt, dass wir nach dem, was von beiden Tafeln noch erhalten ist, nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthen können, dass sie beide wesentlich dieselbe Composition wiederholten, und eben so wenig kann der, welcher nur einigermaassen den Unterschied zwischen der Compositionsweise des zweiten christlichen Jahrhunderts, dem ungefähr diese Tafeln angehören, und der der früheren Jahrhunderte kennt, bezweifeln, dass ältere Compositionen diesen Tafeln nicht nur zu Grunde liegen, sondern auch ungewöhnlich rein von römischen Elementen gehalten sind. Endlich scheint mir in der auch von Hrn. **Welcker** angezognen Stelle des Plinius h. n. XXXV, 144., nach welcher ein älterer Maler Theodoros «bellum Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus» malte, sogar eine nähere Nachricht über jene Originale erhalten zu sein. Denn wenn auch der um Plinius so verdiente **Sillig** neuerdings aus einigen Handschriften «Theorus» in den Text aufgenommen hat, so wird doch die Glaubwürdigkeit dieser Lesart, die ohnedies so leicht nur ein Schreibfehler sein kann, nicht nur durch **Diogenes Laert.** II, 103., sondern auch namentlich durch eben diese Inschriften jener Ilischen Tafeln verringert. Dennoch ist selbst diesen Beispielen gegenüber darauf aufmerksam zu machen, dass auch die Form der Inschriften von denen der Original-Werke verschieden ist, ja in dem zweiten Beispiele den Begriff der Copie mit ausdrückt; und auch von den Vasenmalern lässt sich gegenwärtig nur soviel sagen, dass sie zwar da, wo sie auf derselben Vase ein ἐποίησεν dem ἔγραψεν gegenüber stellten, den Urheber der Original-Zeichnung neben dem nannten, welcher das vorliegende Exemplar als Schmuck einer Vase fertigte, aber dann auch beide Thätigkeiten durch eben jene Verba genauer bezeichneten (**Stephani**: Ueber die Zeit der Verf. des Laokoon p. 19.), während es noch nicht erwiesen ist, dass da, wo nur ein ἐποίησεν oder ἔγραψεν neben einem Namen steht, dieser nicht auf den Verfertiger des **Vasen-Gemäldes**, dem er beigeschrieben ist, sondern auf den Urheber einer zu Grunde liegenden Original-Zeichnung zu beziehen sei. Im Gegentheil aber ist es eine durch hinreichende Beispiele erwiesene Sache, dass Künstler, welche in der That nur das Werk eines Andern copirten, doch nicht den Namen des Verfertigers des Originals, sondern den eignen hinzufügten, und bis jetzt liegt nur **ein** Beispiel davon vor, dass die

Künstler-Inschrift dann die Angabe des Copirens wenigstens mit enthält, die bekannte Aphrodite-Statue des Menophantos.

Hiernach sollte ich meinen, dass der Vorurtheilsfreie, selbst wenn er nur bedenkt, dass für jenes Uebertragen der Künstler-Namen auf die Copien von Gemmen im Alterthum weder ein directes Zeugniss noch auch irgend eine Andeutung vorliegt, hingegen die Fälschung derselben in der ausgedehntesten Weise, während der letzten Jahrhunderte eine allbekannte Sache ist und es sich nur um die Mittel handeln kann, mit denen der Betrug nachzuweisen sei, schon von diesem Standpunkte aus nicht ungewiss sein könne, was er anzunehmen habe, wenn er bemerkt, dass fast jeder einzelne der mit demselben Künstler-Namen versehenen Steine offenbar von verschiednen Händen geschnitten ist. Zwar hat Visconti: Opere varie T. II, p. 119. (siehe oben p. 103.) als ein unzweifelhaftes Beispiel jenes Gebrauchs einen Stein mit dem Namen des Pyrgoteles aufgestellt und dies ist ihm von mehr als einem Gelehrten nachgesprochen worden. Allein jener Stein ist zu einem Beweise dieser Art noch unbrauchbarer, als mancher andre. Denn aus Visconti's Worten ergiebt sich, dass er ihn nicht selbst gefunden hat, dass also der Name, bevor er Visconti zu Gesicht kam, hinzugefügt worden sein konnte, und wenn Johann Pichler den Stein gar für ein Original des Pyrgoteles auszugeben versuchte, so war dies bei einem so urtheilsfähigen Künstler nur dann möglich, wenn er, der seiner Thätigkeit nach hinreichend bekannt ist, an dem Namen einen wesentlichen Antheil hatte. Es stehen aber dieser ganzen Hypothese auch directe Gegengrunde im Wege. Denn wenn man, wie es durch eben diese Hypothese geschieht, jene Masse von Künstler-Inschriften für antik gelten lassen wollte, so würden gerade sie zwar den vollständigen Beweis liefern, dass man im Alterthum an den Copieen von Gemmen nicht den Namen des Künstlers, von welchem das Original herrührte, sondern in der ausgedehntesten Weise die der Copisten anzubringen pflegte, da bei weitem die meisten der mit sogenannten Steinschneider-Namen versehenen Compositionen mit verschiedenen Namen wiederkehren, ja mehrere mit einer ganzen Reihe z. B. der Palladion-Raub mit den Namen Felix, Dioskorides, Solon, Cneius und Polyklet, die sogenannte Muse, deren Original den Namen des Onesas trägt, ausserdem noch mit den Namen Allion, Kronios und Kreskes (Cades: 17, 1622.), nicht aber den entgegengesetzten, da überall wenigstens noch die Annahme verschiedner Künstler gleichen Namens offen stehen würde. Ausserdem aber finden wir Namen jener Art nicht selten so unbedeutenden und Nichts sagenden Compositionen beigeschrieben, dass es nicht einmal der Mühe lohnen konnte, auch nur dem Original den Künstler-Namen beizufügen, um so weniger, da es bekannt ist, dass bei weitem der Mehrzahl gerade

der ausgezeichnetsten antiken Gemmen die Namen ihrer Verfertiger ganz fehlen; und so kann diese ganze Hypothese nur als eine Gewaltmaassregel betrachtet werden, welche die Dickleibigkeit unsers Steinschneider-Catalogs zu retten beabsichtigt.

Dass man schon in römischer Zeit Künstlernamen fälschte, steht fest, und es wird genügen, hier nur an eine der wichtigsten Beweisstellen zu erinnern. Phaedrus: Prolog. Libr. V, 4 ff.

Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,
qui pretium operibus majus inveniunt, novo
si marmori adscripserunt Praxitelem suo,
trito Myronem argento.

Es kann dies also auch bei Gemmen vorgekommen sein; wenngleich gewiss nur selten, da überhaupt nur ausnahmsweise den bessern Steinen die Namen der Steinschneider beigegeben wurden. Wenn wir aber auch wirklich mit Unrecht einige Namen dieser Art aus dem Künstler-Catalog ausmerzen sollten, indem wir den Betrug in die zuletzt vergangenen oder das gegenwärtige Jahrhundert herabrücken, so würde die Geschichte der Kunst doch dabei offenbar weniger verlieren, als wenn Namen dieser Art mit Unrecht geduldet werden.] *St.*

27. Böttiger's Archäolog. und Kunst, I Bd. p. 13.
28. Millin: Monum. inéd. Vol. II. pl. 11 p. 17 — 18.
Visconti: Iconogr. Grecque, pl. XXXIX f. 3. T. II. p. 41.
Bouillon: Musée des Antiques, T. II. Stat. Alex. le Grand.
Descript. d'une méd. de Spartocus; p. 33. [Serapis II, p. 55.] *St.*

Um Missverständnissen zuvorzukommen, die sich aus einer der neuern Schriften über die Kunst des Alterthums[a] verbreiten könnten, bemerke ich, dass, ausser dem berühmten Camee darstellend die Brustbilder des Ptolemäus Philadelphus und seiner Gemalin, keine andre Gemme aus der Sammlung der Kaiserin Josephine in die Kaiserlich Russische gekommen ist.

29. Visconti: Iconogr. Gr. pl. XLI. f. 9. T. II. p. 104.
30. Traité des Pierr. Grav. Biblioth. Dactyl. p. 299 — 300. et Catal. p. 454.
31. Visconti: Iconogr. Gr. T. I. Disc. prélimin. p 16. note 2.
32. Raspe: Catal. de Tassie, No. 9965 — 9967. p. 579.
Mariette: Pierr. Grav. du cab. du Roi; T. II. No. 86
Vissonti: Iconogr. Gr. pl. XIV, 1. 2. T. I. p. 135. 136

Um seine irrige Meinung noch mehr zu begründen, setzt Visconti hinzu: *C'est à tort que quelques antiquaires ont donné le nom de Byzas au guerrier représenté sur les deux cornalines No. 1 et 2. Il n'y a de commun entre ces deux figures et les deux autres que la forme du casque et la longueur de la barbe; les traits sont différents; et d'ailleurs les têtes des deux médailles ne ressemblent pas l'une à l'autre, ce qui prouve qu'elles sont tout-*

---

a. Meyer's Geschichte der bildend. Künste; 1 Buch, 4 K. S. 40.

*à-fait imaginaires.* Das Nichtige dieser Behauptung fällt von selbst in die Augen; sie bedarf keiner Widerlegung.

33. Ib. f. 6. p. 138.

34. Petit Radel: Monum. ant. du Musée Napol. T. IV. pl. 72. p. 147 — 148.

35. *Τάριχος* ou Recherch. sur l'hist. et les antiquit. des Pêcheries de la Russ. merid. Sect. I. p. 362. voy. Mémoir. de l'Acad. Imp. des Scienc. de St. Pétersb. T. I. p. 362. de la IIme Série.

36. Monum. scritti del Museo del S. Jenkins; p. 30 — 32. — Von neuem abgedruckt in:

Opere varie di Visconti; T. I. p. 71 — 117.

37. Observations sur quelqu. points d'Archéologie; voy. Bulletin des Scienc. histor. Antiquit. etc. etc. de M. le Baron de Ferusac; 1831. Avril. p. 361—364.

38. Iconogr. Gr. pl. XXXIX.* f. 1. 2. T. II. p. 45 — 46.

39. Ibid. T. I. Discours prélimin. p. 5.

40. Descript. d'une Méd. de Spartocus; p. 15 — 24. [Serapis Bd. II, p. 48 ff.] *St.*

[40[a]. Ueber die weitere diese Frage betreffende Literatur vergl. O. Müller: Handb. der Archaeol. p. 164. 3. Ausg.] *St.*

41. Ibid. p. 24 — 29. [Serapis II. p. 53.] *St.*

42. Visconti l. c. pl. XLVII. f. 2 et 11. T. II. c. 12. p. 328., note 3.

43. Ibid. p. 347.

Zu meinen Bemerkungen in der oben angezogenen Abhandlung, über das Bildniss Alexanders des Grossen auf Lysimachus's Münzen, setze ich zu den dort genannten Schriftstellern, welche richtig über Alexanders Kopf mit Hörnern auf den Silbermünzen des Lysimachus geurtheilt haben, den Namen des Nicolaus Heinsius hinzu, der in der Elzevirschen Ausgabe des Curtius, *Lugd. Batav.* 1633. *in* 12. eine der genannten Münzen in Holzschnitt geliefert, und ein griechisches Epigramm beigefügt hat.

Pellerin's irrige Meinung, der auf den Silbermünzen Alexanders das mit der Löwenhaut bedeckte Bildniss dieses Königs sah, wiederholte in einer seiner Schriften Cousinery[a]; Petit Radel war nicht dieser Meinung[b], eben so wie St. Victor[c]; beide sahen sie für ideale Köpfe des jugendlichen Herkules an. Ersterer setzt hinzu: einige führen eine Stelle des Constantinus Porphyrogenita an, die das Gegentheil beweisen soll, in welcher gesagt ist, dass die makedonischen Könige und vornemlich Alexander das Haupt mit der Löwenhaut bedeckten, statt das Diadem zu tragen; schliesst aber mit den Worten: aus dieser Bemerkung folgt nichts gegen meine Bemerkung, weil man zur Zeit des genannten Kaisers über diesen Kopf eben so falsch urtheilen konnte, als zu Plinius und Aelians Zeit. Ungegründet ist, wenn uns je-

*a.* Cousinery: IV lettres; I lettre, p. 111. sequ.

*b.* Petit Radel: Monum. ant. du Mus. Nap. T. III. p. 11 — 14.

*c.* Bouillon: Mus. des Ant. T. I. Bustes. Le soleil dit Alex. du Capitole.

mand sagt: Alexanders des grossen Kopf befinde sich auf den Münzen der ersten Seleukiden, dieses erhelle aus denen Seleukos's des Ersten [d]. Im Kopfe mit Widderhörnern auf den Münzen des Königs Lysimachus sah Petit Radel das Bildniss des letztern [e], St. Victor den Kopf Alexanders des Grossen [f], für dessen ächtes Bild er das marmorne Brustbild hielt, das vorher Azara gehört hatte [g]. Der nun die Geschichte der alten und neuen Kunst sehr verdiente Meyer hielt sowohl die Herkules-Köpfe auf Alexanders Silbermünzen, als die mit dem Widderhorn geschmückten für Bildnisse des makedonischen Königs [h].

44. Coins of the Seleucidae, Kings of Syria, from the cabinet of Mr. Duane; pl. I. no. 4. 5. 6 7. 8. pl. III. no. 17.

45. Visconti: Iconogr. Gr. pl. XLII. f. 3. T. II. p. 128.

45[a]. Iconograph. Grecq. T. II. p. 140.

45[b]. Serapis, IX Abhandl. S. 32 f.

45[c]. Millin: Monum. inéd. T. I. ch. 4. p. 28. pl. IV. m. 4. Diese Münze ist kein Didrachmon, wie sie der Herausgeber nennt, sondern ein Tetradrachmon.

46. Sevin: Recherch. sur la vie et sur les ouvrages de Theophane; voy. Mém. de l'Acad. des Inscript. T. XIV. p. 143 — 153.

Visconti: Iconogr. Gr. pl. 27. f. 4. T. I. p. 232 — 237.

47. Streber: üb. eine seltene Münze von Mytilene, S. 1 — 12. in den Denkschrift. der Königl. Akad. zu Münch. für das Jahr 1813.

48. Descr. des Antiq. du Musée Royal par Visconti; Paris, 1817. no. 74. p. 30.

Descr. du Musée royal des Antiqu. par M. le Cte de Clarac. Paris, 1820. no. 94. p. 50. — Paris, 1830. no. 94. p. 47. [Paris, 1847. p. 46.] *St.*

Petit Radel: Monum. du Mus. Napol. T. IV. pl. 71. p. 145—146.

49. Visconti: Mus. Pio-Clem. T. VI. tav. 31. p. 47 — 48. et Iconogr. Gr. pl. XVI. f. 1. 2. T. I. p. 144 — 145.

[Dass man im Alterthum jemals auf den Gedanken kommen konnte, dem Alkibiades ein so hässliches Gesicht beizulegen, wie diese Herme zeigt, wird Niemandem glaublich erscheinen.. Allein an der Aechtheit der von mir im Original untersuchten Inschrift ist nicht zu zweifeln. Das Räthsel scheint sich dadurch zu lösen, dass der Kopf aufgesetzt ist; eine Behauptung, die ich mit grösserer Zuversicht aussprechen würde, wenn ich ganz sicher wäre, dass in meine Papiere an dieser Stelle keine Verwirrung gekommen, und die dieser

---

*d.* Itineraire d'une part. peu connue de l'Asie min. ch. VII. p. 131.

*e.* Petit Radel: ib. T. III. p. 15 — 16. et 18.

*f.* Bouillon: ib. T. I. Stat. Alexandre le Grand. note 3.

*g.* Bouillon: ib. T. I. Bustes. Le soleil dit Alex. du Capitole.

*h.* Meyer's Geschichte der bild. Künste; Abbildung S. 8. Taf. 31. A. B. und Anmerk. 331 S. 258 — 259.

**Herme beigeschriebene Notiz dieser Art nicht etwa einer der in der Sala delle Muse unmittelbar daneben aufgestellten Hermen gelte.]** ***St.***

**50. Visconti: Iconogr. Gr. l. c.:** ***On est sans doute un peu surpris, en regardant ces dessins, de n'y pas retrouver cette beauté tant vantée sur la***-*quelle les anciens écrivains ne tarissent pas: mais on peut observer, pour diminuer la surprise, que ce portrait fait, suivant toutes les apparences, après la mort d'Alcibiade* (?!), *paroît le représenter tel qu'il étoit peu de tems auparavant. Les auteurs nous apprennent, il est vrai, qu'Alcibiade, à toutes les époques de sa vie, étoit remarquable par l'espèce de beauté qui étoit convenable à son âge* (Plutarch. Alcib. c. 1. p. 4. Ed. Reisk): *mais le marbre ne peut rendre tous les élemens de la beauté d'un homme vivant; la fraicheur, et l'éclat du teint, la vivacité des yeux, les graces du sourire* (?), *sont au de-là de ce que le ciseau peut exprimer.* Fürwahr eine sonderbare und beinahe lächerliche Art, den Mangel an Aehnlichkeit und das Stümperhafte der Arbeit mit einer offenbar neuen und verfälschten Aufschrift zu entschuldigen. Auf dieselbe schöne Entschuldigung beruft sich der Verfasser bei einer andern Gelegenheit (T. III. p. 265.): *nous avons eu lieu de remarquer, à l'occasion du portrait d'Alcibiade, que la sculpture et la gravure ne peuvent rendre qu'une petite partie des charmes d'une belle figure.*

51. Visconti: Museo Pio-Clement. T. II. tav. 42. p. 85 — 86. et Iconogr. Gr. T. I. p. 147 — 148. no. 6.

Am ersten Orte sagt Visconti vom Herma des Vatican: *colla sicura scorta di quel marmo possiamo certamente fissare il soggetto di questa bella statua.*

52. Fulv. Ursini Imag. illustr. tab. IV. p. 7.

53. Visconti: Iconogr. Gr. pl. XXXVII. f. 5. T. I. p. 318 — 321

53[a]. Gronov. Thesaur. Ant. Graec. T. II. fol. 63.

Gronov lieferte von diesem Brustbilde eine nicht sehr getreue verkleinerte Abbildung; er irrte sich aber, wie es scheint, als er sagte, sie sei von einem Herma des Fulvio Orsini entlehnt; es müsste denn sein, dass er ihn späterhin erhalten, und deshalb in seine gestochene Sammlung nicht habe einverleiben können.

54. Baudelot: sur une Prime d'Émeraude antique du cabinet de Madame; voy. Hist. de l'Académ. des Inscript. T. III. p. 244 — 247. et pl.

55. Montfaucon: l'Antiquité expl. Supplem. T. III. pl. 16. f. 3. p. 41 — 42.

Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 389 — 390.

56. Paul Lukas: Descript. de la haute Egypte, de la Perse etc. T. II. Préface p. V. et pl. après p. 494. f. 3.

57. Belley: Catal. des Pierr du Duc d'Orléans no. 53. p. 6.

58. Belley: ib. no. 319. p. 33.

Paul Lucas l. c.

59. Böttiger's Amalthea, 1 Bd. S. 304 — 306.

*

60. Guattani: Monum. ined. ovvero Notiz. delle belle arti di Roma, per l'anno 1786. Marzo. tav. II. p. 22 — 23.

Visconti: Lettera all'Abbate Cristof. Amaduzzi sopra un diaspro sanguigno colle teste di Acrato e Fileno; vedi: Opere var. di Visc. T. I. p. 132 — 134. tav. X. f. 3. 4.

[60″ Dass man den Gemmen schon in jener alten Zeit die Namen der Besitzer oder Geber einzuschneiden pflegte, kann jetzt, nachdem der alte aeginetische, mit keiner Darstellung verzierte Scarabaeus mit der Inschrift: *Κρεοντίδα εἰμι* bekannt geworden ist (Bull. dell' Inst. Arch. 1840. p. 140.), kaum mehr bezweifelt werden. Noch haben wir keine irgend glaubliche Künstler-Inschrift dieser Form, während es gewiss ist, dass man in den ältesten Zeiten Herkunft und Besitz auf diese Weise bezeichnete (Franz: Elem. Epigr. Gr. p. 343. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 65 ff. Otto Jahn: Rheinl. Jahrb. XIII, p. 114. und die von mir: Reise durch Griechenland p. 102. N. 83. zuerst edirte, von Rangabé: Antiqu. Hellén. p. 31. N. 38. ungenau wiederholte Inschrift: *Δεξανδρίδου εἰμι.*). Sollte aber dieser Scarabaeus nicht auch ein für gesunde Augen genügendes Licht auf zwei andere Scarabaeen mit den Inschriften: *Σήμονος* (Impronte dell' Inst. V, 52. Bull. dell' Instit. 1839. p. 104.) und *Λυσάνδρου* (Rhein. Mus. 1848. VI, p. 385.) werfen, in denen die Jagd nach Künstler-Namen ohne Weiteres zwei Steinschneider gefunden zu haben glaubt?] *St.*

61. Lanzi: Saggio di Lingua etrusca, P. III. § 5. p. 138. e § 20. p. 166.

62. Böttiger's Amalthea a. a. O.

63. L. II. c. 11, v. 58.

64. Haym: Tesoro Britan. T. I. p. 47. med. 39.
Eiusd. Thesaur. Britan. T. I. tav. 4. f. 8. p. 53.

65. Guattani: Monum. ined. per l'anno 1785. Marzo. tav. I. p. 19 — 24.

66. Esposiz. dell' Impronte di ant. Gemme del Princ. Chigi; v. Visconti: Opere var. T. II. p. 362. no. 59. *Lo squisito e sorprendente artifizio di questa fanciullesco ritratto si fa abbastanza conoscere dalla impronta.*

67. Visconti l. c. *La perfezione della gemma conviene alla preziosità del lavoro; il candido del rilievo è senza macchia, come il nero del fondo senza mistura.*

68. Visconti ibid. *Ho dimostrata altrove* [a] *che il nome di sardoniche davasi a tai niccoli dagli antichi.*

69. Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi; p. 145 — 146. Op. var. T. II: *Eckhel, il quale non ha illustrato più di quaranta gemme della collezione imperiale, queste certamente con sufficiente criterio e con rara dottrina.* Wie konnte Visconti aber von Eckhel behaupten, er habe über vierzig Gemmen erläutert *con sufficiente criterio e con rara dottrina*, wenn, mit Ausnahme

---

*a* Am Ende seiner Bemerkungen über den Jupiter Aegiochus.

der meisten grossen Cameen, fast alle übrigen Steine offenbar neue Arbeiten sind? Uebrigens war das hier genannte Werk das am meisten mangelhafte von allen, die dieser vorzügliche Gelehrte herausgegeben hat. Wie sehr aber ist von diesem Urtheile verschieden, was Visconti an einem andern Orte von Eckhel sagt: *Ce savant presque étranger aux grands monumens de l'antiquité, a dédaigné dans son examen les lumières qu'il aurait pu emprunter de l'arché graphie.* Siehe: *Descr. d'une Méd. de Spartocus; p.* 23 — 24. [Serapis II, 51.] *St.*

70. Visconti: Iconogr. Gr. T. I. pl. 3. f. 1. p. 66. et note 3.

71. Lanzi: Saggio di Lingua etrusca; T. II. P. III. p. 165 — 166.

72. Meyer's Gesch. der bildend. Künste bei den Griech. S. 10. und Abbild. Taf. I. A. B. C. D. S. 1.

73. Agostini: Gemm. ant. fig. P. I. tav. 39. p. 8.
Maffei: Gemm. ant. fig. P. I. tav. 95. p. 108.
Montfauc. l'Ant. expl. Supplém. T. IV. pl. 6. f. 4. p. 10 — 11.
Gorii Gemm. Mus. Flor. P. I. tav. 25. f. 11. p. 62 — 63.
Lippert's Dactyl. Histor. Taus. no. 287. S. 77.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9624. p. 561.
[Cades: 30, 168.] *St.*

74. In Lippert's und Raspe's Verzeichnissen wird zwar die florentinische Gemme genannt, dem Abdrucke aber mangeln die beiden vorgeblich morgenländischen Buchstaben, und darum gehört er einem andern Steine an. Eine der vorzüglichsten ist die Gemme der vormaligen barberinischen Sammlung:
Lippert's Dactylioth. Hist. Taus. no. 286. S. 77.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9623. p. 560.
Ihr folgen:
Lipp. a. a. O. no. 287. 288. S. 77 — 78.
Raspe l. c. no. 9625 — 9627. p. 561.
zu den unbedeutenden Wiederholungen desselben Kopfes gehören:
Raspe l. c. no. 9628 — 9631. p. 561.
[Cades: 30, 169. 170.] *St.*

75. Descriz. istor. del Museo di Cr. Denh; T. II. p. 101. no. 37.
[Derselben Annahme folgt das handschriftliche Verzeichniss der Cades-schen Sammlung.] *St.*

76. Visconti: Esposiz. dell' Impronte di ant. Gemme raccolte per uso del Princ. Chigi; p. 196 — 197. no 124 — 126. v. Opere varie, T. II.

77. D'Orville: Sicula; tab. III. f. 8. 9. 10 p. 302 — 305.
Mionnet: Descr. des Méd. Ant. T. I. p. 257 — 258. méd. 411 258. méd. 412 — 417.

78. Aelian. de Nat. Anim. L. XI. c. 20. p. 360. Ed. Schn.

79. Beger: Thesaur. Brandenb. T. III. tab. post p. 330.

80. Descr. du Mus. royal des Antiques par le Cte. de Clarac; Paris 1830. no. 621. p. 234. [Paris 1847. no. 621. p. 221.] *St.*

Descript. des Antiq. du Mus. royal par Visconti, 1817. no. 320. p. 129.

Monum. ant. du Musée Napol. expl. par Petit Radel; T. II. pl. 59. p. 125 — 126.

Bouillon: Mus. des Ant. T. III. Bustes p. 5. pl. 3. no. 6.

81. Perrier: Stat. et Segm. urb. Romae; no. XXXIX.

Sculture del Palazzo della Villa Borghese. P. I. st. 1. no. 9. p. 22—23.

Descr. du Musée royal des Antiq. par Visconti; no. 115. p. 45. Paris, 1817.

Bouillon: Musée des Antiq. T. II. statues Achille.

[Einige Beispiele für den Gebrauch der Hunde als Waffenschmuck, die ich hier nicht vermehren will, hat Bernd: Das Wappenwesen der Griechen und Römer p. 67. 95. 196. beigebracht. Die Veranlassung liegt ohne Zweifel in der Verwendung der Hunde im Kriege (Plut. Arat. 24. Gerhard: Auserles. Vasenb. III, T. 194.); so wie sich daraus auf der andern Seite auch die Hunde-Opfer des Enyalios erklären, C. Fr. Hermann: Gottesdienstl. Alterthüm. §. 26, 9.] *St.*

82. Froelich: Animadv. in vet. Num. urb. Tab. II. f. 9. p. 29 — 32. in Gorii Symbol. literar. T. VII.

D'Orville: Sicula; T. II. tab. 3. f. 11. p. 305 — 306.

Cf. Burmanni secundi Commentar. ad Numism. Sicul. tab. III. p. 307 — 308. tab. XVIII. p. 473. in D'Orv. Sicul. T. II.

Eckhel: Doctr. Numor. Veter. T. I. p. 190. et 224.

Schneid. in Aelian. de Natur. Animal. L. XI. c. 20. p. 360.

83. Herodot. L. V. c. 92. §. 7. p. 423 — 424. Ed. Wessel.

[In einigen Wiederholungen dieses Steines gewinnt allerdings das Gesicht durch die stärkere Markirung der Stumpfnase und des Spitzigen von Kinn und Bart einen unhellenischen Charakter und ebensowenig stimmt die Gesichtsbildung der bekannten, durch die Inschrift gesicherten Herme Perianders mit der dieser Steine überein. Allein der erste Einwand könnte durch die Verweisung auf so manches andre hellenische Portrait, der zweite dadurch entkräftet werden, dass Perianders Portrait doch auf keinen Fall durch gleichzeitige Porträt-Bildungen überliefert war, sondern zu den zahlreichen erst später von der Kunst geschaffenen gehörte, die dann hier, wie bei andern Männern, leicht einen doppelten Weg einschlagen konnte; und so würde diese jedenfalls scharfsinnige Erklärung Köhlers immer noch von allen bisher vorgebrachten die wahrscheinlichste bleiben.] *St.*

84. Catalogue des huit Collections du Musée minéralogique de E. de Drée, p. 184 — 185. pl. V. f. B. Uebrigens sind de Drée's Urtheile überhaupt so unzuverlässig, dass ich vermuthe, dass sie meistens von Grivaud herrühren, auf den sich de Drée mehrmals beruft, weil sie eben so ungenügend, als die

dabei gegebenen Anführungen der Quellen falsch sind. Man vergleiche nur das Opfer, das man dem Eros darbringt, dessen Neuheit zwar eingeräumt wird, welches aber in Hinsicht der Erfindung, Zeichnung und Ausführung so beschaffen ist, dass es nicht schlechter sein könnte [a], und vergleiche die Auslegung einer berühmten Gemme, der besten von allen, die de Drée besass [b]. Nicht viel besser ist ein tiefgeschnittener Sardonyx von drei Schichten den aus des Grafen Bessborough's Sammlung Natter bekannt gemacht hat [c]. Alles an diesem Steine, Erfindung, Zeichnung und Ausführung ist geschmacklos.

85. On Pericles and the Arts in Greece, previously and during the time he flourished (by Mr. Crawfurd). London 1815. in 8. p. 105: *The Sardonyx here mentioned, M. Visconti considers to have been a Cameo, or engraving in relief.*

86. On Pericles and the arts in Greece; p. 79 — 80. note: *M. Visconti observes on this passage of Pliny* (L. XXXIV. c. 8. S. 19. p. 649. Ed. Hard.) etc. etc. Die hieher gehörigen Worte Crawfurds sind im Text abgedruckt worden. Plinius bemerkt l. c.: *Cessavit deinde ars, ac rursus Olympiade CLV. revixit, quum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus* etc. etc.

87. Bouillon: Mus. des Ant. T. I. Discours prélimin. p. 6. *Car, encore un coup, nous soutenons et nous prétendons prouver que, depuis le siècle de Péricles jusqu'à celui des Antonins, il n'y a point de décadence sensible dans leur école, ce qui est sans exemple dans l'histoire de tous les peuples; ce dont on ne trouveroit pas un second exemple dans l'histoire des Grecs eux mêmes* etc. Er bemerkt dabei, dass diese lange Fortdauer hoher Vollkommenheit bei ihnen gar nicht in Hinsicht der Dichtkunst und Beredsamkeit Statt gefunden habe.

88. Bouillon: ib. p. 15.

89. Bouillon: ib. p. 4 — 5: *Nous allons essayer de prouver par des analogies plus sûres, et par des autorités qui nous semblent moins contestables, que l'art parvenu dans le siècle de Péricles à sa plus haute perfection, se maintint pendant une longue suite de siècles, et jusque sous les empereurs, dans toute la pureté des TRADITIONS de cette sublime école; que cette école, toujours florissante, produisit continuellement des artistes, dignes successeurs des maîtres les plus excellens de ce grand siècle et que, d'après le principe sur lequel elle étoit fondée, elle devoit necessairement les produire, et avec eux, par conséquent, une suite non interrompue de chefs-d'oeuvre.*

Bouillon: ib. T. I. Flore Borghese: *Qui ne sait en effet, que cette école merveilleuse se soutint à Rome pendant plusieurs siècles dans toute la pureté de ses TRADITIONS, et que les maîtres excellens qui en sortirent*

---

*a*. Catalogue des huit Collect. p. 179. pl. IV. f. A.

*b*. Ibid. p. 181 — 182. pl. V. f. *B*.

*c*. Catalogue des Pierr. Grav. du Comte de Bessborough, Pair d'Anglet. par Laurent Natter; Londres 1701. pl. V. no. 17. p. 7.

*traitoient indifféremment, et au gré du maître du monde, des sujets grecs ou romains?*

Eine Bildsäule in der Sammlung des Capitol, welche unter dem Namen Flora bekannt war, hatte von Visconti den Namen Polyhymnia erhalten. Nachdem er aber die vormalige hohe Blüth römischer Kunst entdeckt hatte, hielt er es für rathsamer ihr diese Benennung zu nehmen und ihr den der römischen Göttin Flora zu ertheilen. Bouillon: ib.

90. Bouillon: ib. T. I. Discours prélim. p. 22: *Ainsi, dans cet espace de six siècles, grace au principe et à la pratique constante de l'IMITATION, l'art se soutient au même degré, et produit constamment des chefs-d'oeuvre entre lesquels l'admiration demeure indécise, et qu'on diroit exécutés par des artistes rivaux et contemporains.*

Bouillon: ibid. T. I. Statues. Marsyas: *L'esprit d'IMITATION repandu dans les écoles de la Grèce s'attachoit à tout, saisissoit partout ce qui lui sembloit offrir la beauté et la convenance, et des sculpteurs pouvoient alors faire d'heureux emprunts aux peintres qui les avoient précédés.*

91. Bouillon: ib. T. I. Disc. prélim. p. 22. et note 1.

92. Bouillon: ib. T. I. Disc. prélim. p. 22.: *La sculpture abusant de ses moyens se fait rivale de la peinture. On voit, par exemple, tel sculpteur que ses ouvrages nous font reconnaître pour un artiste du premier ordre* (?), *employer tout ce qu'il a d'habilité à exprimer les cheveux et la barbe d'un empereur, à rendre les nuances les plus fugitives, à fouiller dans les replis les plus cachés de son manteau, à finir les ornemens les plus imperceptibles de son armure. Il ne sait pas s'arrêter davantage lorsqu'il s'agit des parties les plus essentielles de l'art: dans l'expression des chairs, il veut aller encore au-de là de ce degré d'éxécution qui, jusqu'à ce moment, leur avoit donné la souplesse et la vie; et le marbre, qu'il dépendoit de lui d'animer, se refroidit sous sa main trop difficile et trop curieusement laborieuse. etc.*

Es würde eine undankbare Mühe sein, alles das Falsche, sich Widersprechende und sich selbst Zerstörende und dabei höchst Abgeschmackte hier zu erörtern.

93. Die Art, wie Bouillon's Werk gearbeitet wurde, brachte nothwendig manchen Uebelstand hervor. Er lieferte seine Gedanken, wenn dieses anders noch geschah, einem sprachfertigen kenntnissvollen Manne, St. Victor, um sie zu verarbeiten; der aber, wie es überall hervorleuchtet, keine Einsichten weder in den Künsten noch in den Alterthümern besass, dennoch aber im Laufe der Rede nicht umhin konnte, manches beizufügen, was ihn verrieth. Das Vorzüglichste erhielt Bouillon von Giraud und vielleicht von andern vorzüglichen Künstlern, und Vieles von Visconti, dem Einzigen, dessen Name in diesen Beiträgen genannt wird. Auf diese Weise konnte es ohne nur zu öftere Widersprüche nicht abgehen.

94. Böttiger's Alterthum und Kunst: I Bd. S. 16.

95. Recension von Meyer's Gesch. der bildend. Künste u. von Thiersch's Epochen, in den Jahrbüchern der Literat. 39 Bd. Wien, 1827. S. 146.

96. Bouillon: Mus. des Ant. T. I. Statues. Apollon du Belvédère. Der Verfasser bemerkt von dieser Bildsäule: *Sa perfection, celle qu'on ne peut s'empêcher de reconnoître dans une succession de monumens qui nous conduit jusqu'au siècle d'Hadrien fournissent une preuve non moins évidente, que pendant cette longue et dernière période de sa gloire la sculpture n'avoit point cessé de produire de dignes rivaux de Phidias et de Praxitèle.*

97. Bouillon: ib. T. I. Statues. Apollon du Belvédère: *C'est par un effet de cette maxime, dit encore M. Visconti, que la Vénus de Gnide est devenue avec quelques changemens sous le ciseau de Cléomène la Vénus de Médicis et sous celui d'un autre artiste inconnu la Vénus du Capitole. C'est par ce même principe que l'Hercule de Lysippe, dont il nous reste une copie antique en marbre, est devenu par l'habilité de Glycon l'Hercule colossal de Farnese; et c'est par ce moyen que des statuaires ignorés dans l'histoire, parce qu'ils ont été postérieurs, à la plupart des auteurs grecs qui avoient écrit sur les arts, nous ont laissé des ouvrages tels que Torse, le Faune dormant et les Antenoüs, chefs-d'ocuvre accomplis qui nous portent à croire que ces artistes avoient surpassé les maîtres de l'ancienne école.*

98. Plin. Nat. Hist. L. XXXIV. è. 8. Sect. 19. p. 649.

99. Man vergleiche das Ende der Anmerkung 97.

[99*a*. **Ohne diese gehaltlosen Aussprüche Viscontis irgendwie in Schutz nehmen zu wollen, wird man hier doch wohl fragen dürfen, ob denn daran gezweifelt werden könne, dass die Bildwerke des Parthenon wenigstens unter unmittelbarem Einflusse des Phidias entstanden seien.**] *St.*

100. Bouillon: ib. *L'imitation, cette lumière des beaux arts, ce principe fécond, auquel se rattachoient toutes les études, toutes les méditations des disciples de cette école fameuse, suffit pour expliquer cette suite non interrompue de grands artistes, et fait même concevoir qu'ils aient pu surpasser quelquefois leurs plus habiles devanciers. Les yeux sans cesse fixés sur les productions de ces excellents maîtres, s'emparant sans scrupule des poses, des caractères de leur figures des motives de leur draperies, en un mot de leur plus belles conceptions, ils pensaient que c'etoit faire, un digne usage de toutes leur ressources, de leur talent et de leur genie, que de les employer à épurer encore d'avantage ces belles formes, à donner plus de souplesse à ces attitudes, plus de legèreté à ces draperies, aimant mieux, et avec raison sans doute faire quelques pas de plus vers la perfection sur les traces d'aussi nobles modèles, que de hasarder eux mêmes des conceptions moins élevées et moins parfaites.*

101. Bouillon: Musée des Ant. T. I. Discours prélimin. p. 14.: *Au lieu qu'un préjugé fatal force en quelque sorte l'artiste moderne à tourmenter la nature, et à se fatiguer lui-même, pour que ses ouvrages ne ressemblent point à ceux de ses rivaux ou de ses devanciers, à se créer une manière qui lui soit propre, et qu'on appelle manière originale, à se faire même barbare, plutôt que devenir plagiaire, car, nous le repetons, c'est le nom dont sont flétris parmi nous les imitateurs, l'artiste de l'antiquité trouvoit sa gloire, en*

*même tems que son repos, à s'emparer de tout ce qui ne lui appartenoit pas; ou, pour mieux dire, toutes les richesses de l'art, que le talent et l'expérience avoient accumulées depuis son origine, lui appartenoient en effet: on ne lui demandoit pas de faire autrement, mais, s'il étoit possible, de mieux faire. Il pouvait, sans scrupule, donner à sa figure un caractère de tête, une expression, et des formes déjà plusieurs fois répétées, la poser dans la même attitude, lui prêter une action toute semblable, la couvrir de draperies jetées de la même manière, pourvu que, consultant la nature, en même tems qu'il s'approprioit ce que l'art avoit pu produire d'excellent, il sût ajouter encore des beautés nouvelles à la beauté des traits, et à leur expression; rendre les formes encore plus pures, en traçant de contours plus fins, ou plus vigoureuses, en les dessinant d'une main plus ferme; exprimer les chairs avec encore plus de souplesse et de vérité; sans changer une attitude, lui donner par des modifications légères encore plus de grace et de majesté, essayer, en variant les détails d'une drapérie, de la faire paroître encore plus flexible et plus élégante; et lorsque, suivant ainsi la route déjà tracée par ses modèles et ses rivaux, il étoit parvenu à les laisser derrière lui, en faisant quelques pas de plus vers la perfection, des acclamations générales le plaçoient aussitôt à leur tête, et l'on oublioit tout ce qu'il pouvoit leur devoir dans l'exécution d'un chef-d'oeuvre, en lui tenant compte de tout ce qu'il y avoit ajouté.*

102. Mengs: Lettera a Mgr. Fabroni, p. 8: Vedi Opere di Mengs, Bassano. 1783. in 8. T. II. *Ma quando considero anche i più lodati monumenti dell' Antichità nella parte della perfezione, non li trovo tutti meritevoli delle estrémi lodi che leggiamo che loro furono concesse da tanti uomini illuminati e grandi; onde indagando sempre più la verità, sì nell' istoria, che nelle opere medesime, mi pare incredibile, che noi possediamo opere de' più celebrati artisti dell' antichità; e se agli occhi miei compariscono insuperabili quelle che abbiamo, accusero la mia propria ignoranza piuttosto che cedere alla ragione la quale mi dice, che non sono di quelle.*

*Quando Roma più volte fu spogliata di statue, non si saranno al certo lasciate le opere de' più insigni artefici. Tutti i nomi che leggiamo ne' marmi antichi sono oscuri nell' istoria, oltre che molti son falsificati da' Moderni, e forse inventati, come quello di Glicone. Fedro ci attesta, che sino dall' suo tempo si apponevano nomi finti alle statue; e tale sarà forse quello di Lisippo nell' Ercole di Pitti.*

Frammento di una seconda Risposta, p. 26: *Onde non avendo noi alcun monumento, che con sicurezza possa dirsi di que' celebri maestri, spero che mi si perdonerà se io credo, che le opere loro comprendessero perfezione e ugualianza di stile, imitazione, e scelta del vero, correzione di quanto l'arte è capace, esenti d'ogni ombra di negligenza, e pieni di que' pregi, che io non so vedere nelle opere, che ci sono rimaste.*

103. Mengs: Framm. di una sec. risposta di Mengs a Mgr. Fabroni. p. 25. e p. 7. Op. T. II.

Mengs scheint an einem Orte seiner Werke etwas der Viscontischen

Behauptung von der Vortrefflichkeit der spätern Künstler Aehnliches bemerkt zu haben, seine Worte sind[a]: *È certo, che ne'tempi posteriori alla libertà della Grecia vi sono stati alcuni scultori, i quali in parte hanno pareggiato i valentuomini anteriori, e talvolta nel gusto morbido e carnoso hanno fatto anche di meglio;* jedoch setzt er hinzu: *ciò non dimeno non saranno mai paragonabili ai primi, perchè non hanno avuta l'immaginazione così sublime, nè le idee così elevate, come generalmente aveano gli artisti di que' secoli felici etc.* Allein da Mengs ausdrücklich bemerkt, er spreche von Künstlern die nach dem Verluste der griechischen Freiheit lebten, so folgt, dass er nur von Künstlern aus der Zeit des Verfalls der Kunst spreche, in der die Künstler gelebt, von denen nach Mengs Urtheil die bis auf uns gekommenen Bildwerke in Marmor gearbeitet worden sind, welche nur in einigen Stücken den frühern grossen Künstlern gleich kamen und sie zuweilen, durch zarte weiche Behandlung des Nackten, übertrafen. In dem, was hier Mengs von der weichen Behandlung des Nackten gesagt hat, können schwerlich andere Bildsäulen als die des Antinous gemeint sein. Bei allen Einschränkungen, die Mengs seinem Satze beigefügt hat, ist letzterer dennoch manchen Einwendungen ausgesetzt. Da seine hinterlassenen Schriften sich auf keine Weise gehörig ordnen liessen, überdies bald deutsch, bald französisch, oder italiänisch und spanisch niedergeschrieben waren[b], so ist daraus leicht zu erklären, dass Widersprüche und andere Unvollkommenheiten von Azara kaum vermieden werden konnten.

104. Mengs: Framm. di una sec. risp. p. 22 — 23. Op. T. II.

105. Azara: Memorie concern. la vita di Mengs; p. XXXVIII. Op T. I.

Der hinterlistige Webb hatte in seiner: *Inquiry into the beauties of Painting*, die vor 1761 erschien, zwei Schriften von Mengs, die eine über die Schönheit, die andere über die drei grossen Maler, als seine eigene Arbeit, herausgegeben. Hr. Thiersch hatte in seiner gelehrten und lehrreichen Schrift über die Epochen der bildenden Kunst S. 381. Lessing vor Mengs genannt; deswegen die vorstehende Anmerkung.

106. Lessing's Laokoon; Abschn. XXVI. S. 358 — 374. in Lessing's Vermischt. Schriften; 9 Theil. Berlin, 1792.

[Zu demselben Resultat ist die neuere Forschung auch auf andern Wegen gelangt:

Thiersch: Epochen p. 318. ff.

Stephani im Bull. hist.-philol. de l'Acad. de St.-Pétersbourg. T. VI. N. 1 — 3.

C. Fr. Hermann: Gesammelte Abhandlungen und Beiträge. p. 329 ff.] *St.*

107. Mengs: Framm. di una sec. Risposta. ib, p. 21 — 25

---

a. Mengs: Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, Correggio e Tiziano, e sopra gli antichi; Opere, T. I. p. 204.

b. Azara: Memorie concernenti la vita di Mengs; Opere T. I. p. CVI.

108. Visconti: Museo Pio Clem. T. I. tav. 14. 15. p. 23 — 29.

109. Bouillon: Mus. des Antiqu. T. I. Apollon du Belvédère. note.

[Ein Apollo-Kopf, auf den das hier Gesagte Anwendung fände, war im Jahre 1845 in der Marcus-Bibliothek nicht vorhanden. Hingegen befanden sich dort zwei einander sehr ähnliche, ungefähr lebensgrosse Köpfe, die wohl dem Apollo angehören mögen. Der eine von beiden ist mit einer besondern Correctheit und Sicherheit in fast allen Einzelheiten durchgeführt, verräth aber in denselben zugleich die Auffassungsweise und die Kälte, wie sie vorzüglich am Ende des ersten christlichen Jahrhunderts vorwaltet (die Augensterne sind nicht bezeichnet), und zeigt übrigens auch nur eine mehrfach bedingte Aehnlichkeit mit dem Vaticanischen. Namentlich ist die Anordnung des Haars wesentlich verschieden.] *St.*

110. Monum du Musée Napol. expl. par Petit Radel; T. I. p. 45.

111. Jahrbüch. der Literatur; Wien. 1827. 39 Bd. S. 154. Anmerkung. [Handbuch der Archaeol. p. 544. der 3. Ausg.] *St.*

112. Descript. des Antiqu. du Musée Napol. par Visconti; no. 306. p. 124.

Descript. du Mus. Royal des Antiqu. par le Cte de Clarac. Paris. 1830. no. 527. p. 205. [1847 no. 527. p. 194.] *St.*

Bouillon: Mus. des Antiqu. T. I. Statues. Hermaphrodite.

113. Bouillon: Mus. des Antiqu. T. I. Bustes. Jupiter.

114. Mengs: Lettera a Mgr. Fabroni; p. 20 — 21. Op. T. II,

115. Mengs: ibid. p. 20.

116. Mengs: Lettera a Mgr. Fabroni e Risposta, p. 6 — 27. Op. T. II.

117. Petit Radel: Monum. du Musée Nap. T. II. pl. 37. p. 81 — 82.

Bouillon: Musée des Antiqu. T. II. Statues. Hercule dit le Torse du Belvédère.

118. Thiersch's Epochen der bildend. Kunst; S. 311 — 312.

119. Bouillon: Musée des Antiqu. T. I. Statues. Apollon du Belvédère.

120. Bouillon: ibid. T. I. Stat. Apoll. du Belvédère; *L'imitation* — siehe Note 100. Visconti setzt hinzu: *En suivant cette analogie le savant antiquaire est porté à croire que l'Apollon du Belvédère est aussi une imitation perfectionnée de quelque sculpture plus ancienne.*

121. Bouillon: Musée des Antiqu. T. III. Statues. p. 8. note 1: *Lorsque nous donnâmes dans le premier volume de cette collection la description de la Vénus du Capitole, nous répétâmes sans la combattre l'opinion de M. Visconti, par laquelle il sembloit établir que Cléomène, auteur de la Vénus de Médicis, avoit surpassé Praxitèle, sinon par l'expression, du moins par la beauté idéale des formes. C'est une grande erreur de ce savant illustre, dont les connoissances dans l'art du dessin étoient loin d'égaler la profonde érudition, le jugement sûr et le coup d'oeil pénétrant dans tout ce qui tient à l'archéologie. La Vénus de Gnide, autant qu'on en peut juger par les copies qui nous on sont restées, étoit certainement d'un style beaucoup plus élevé que*

*la Vénus de Cléomène, et que toutes les autres imitations du même archétype; et ce style sublime réparoit à nos yeux dans la Vénus de Mélos, à laquelle, sous ce rapport, aucune autre image de cette déesse ne peut être comparée.*

122. **Bouillon**: Musée des Antiqu. T. I. Statues. Vénus de Mélos. *Toutefois, ceux-là même qui surent l'apprécier les premiers et en fixer sous le rapport de l'art, le mérite extraordinaire, auroient été sans doute ambarassés de le faire, si les plâtres des statues fameuses arrachées par Lord Elgin du fronton du Parthénon, n'eussent été sous leurs yeux, et ne leur eussent fourni un point sûr de comparaison. Déposés depuis quelques années, dans une des salles du Louvre, ces plâtres y avoient été curieusement examinés, et l'on y avoit aperçu des caractères que sembloit ne présenter, du moins au même degré, aucune autre sculpture antique, même parmi les plus parfaites que le tems a laissé parvenir jusqu'à nous. Ce n'étoit ni par la beauté idéale des formes, ni par la pureté et la science du dessin, que ces statues se distinguoient des autres chefs d'oeuvre de l'antiquité: au contraire sous ce rapport elles laissoient à desirer; elles présentoient des négligences, des incorrections même, que l'on expliquoit, en supposant avec juste raison que ces sculptures, conçues à la vérité par Phidias, mais traitées par ce grand artiste comme des ouvrages de pure décoration, avoient été exécutées d'après ses modèles ou ses dessins par les mains de ses élèves, et sous sa direction; seule marche en effet qu'il étoit possible de suivre dans l'entreprise de travaux aussi immenses, et si rapidement achevés. Mais ce qu'on y remarquoit avec admiration, c'étoit je ne sais qu'elle fleur de sentiment, et comme une sorte d'inspiration, qui avoit répandu sur ces marbres plus de vie qu'on n'en avait trouvé jusqu' alors dans les statues que le ciseau antique a le plus animées.....*

*Ce fut donc avec une admiration plus grande encore que l'on reconnut dans la Vénus de Mélos ce même sentiment d'imitation naïve, cette même inspiration primitive qui, jusqu'alors, avoit été le caractère exclusif des fragmens du Parthénon; et, en même tems, dans le degré le plus éminent, tout ce qui manque à ces restes précieux, ce qu'ont même au dessus d'eux plusieurs chefs-d'oeuvre des âges suivans, la correction parfaite du dessin, la pureté exquise de leurs contours, l'idéal de la beauté dans tout ce que l'imagination peut en concevoir. Réunissant ainsi les perfections partagées entre les monumens les plus achevés de différens âges, elle parut réaliser l'idée que l'on avoit pu se faire d'après les sculptures même du temple de Minerve, des grands artistes de cette époque, exécutant eux-mêmes ce qu'ils avoient conçu, et jamais monument de l'antiquité ne produisit une plus profonde impression.*

*Nous irons plus loin: et puisque l'on s'accorde à reconnoître que la Vénus de Mélos l'emporte sur des sculptures dessinées, ou modelées par Phidias lui-même, exécutées par des mains moins habiles que les siennes sans doute, mais sous ses yeux et vraisemblablement dans son propre atelier, non seulement nous en tirerons la conséquence qu'elle est l'ouvrages d'un des plus grands maîtres du plus beau siècle de la sculpture grecque, mais nous oserons*

*même nommer ce rival de Phidias auquel nous croyons devoir l'attribuer. etc. etc.* Als Künstler dieser Venus wird am Ende genannt Praxiteles.

123. Mengs: Frammento di una seconda Risposta; p. 26. e Lettera a Mgr. Fabroni; p. 8. Man vergleiche Anmerkung 102., woselbst Mengs Bemerkungen wörtlich wiederholt worden sind.

124. Bouillon: Musée des Antiqu. T. I. Disc. prélim. p. 3.

125. Bouillon: ibid. T. I. Disc. prélim. p. 15. note 1.

126. Bouillon: ibid. p. 2.

127. Recension von Heinr. Meyer's Gesch. der bild. Künste u. Friedr. Thiersch's Epoch. der bild. Kunst; in den Wiener Jahrbüch. der Literatur 1827. 39 Bd. S. 146 — 149.

128. Ebendaselbst, S. 149 — 154.

129. Thiersch: Epochen der bild. Kunst. p. 384.

130. Thiersch: a. a. O. S. 383.

131. Pausan. Corinth. c. 23. §. 4. p. 133. Ed. Bekk.
Visconti: Museo Pio-Clem. T. II. tav. 3. p. 8.
Thiersch: a. a. O. S. 341 — 343.

132. Mengs: Riflessioni sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio e Tiziano. v. Opere, T. I. p. 221 — 222: *Io sono interamente persuaso che il disegno de' pittori antichi fosse molto più perfetto di quello degli scultori. Primieramente per l'eleganza, e per la prontézza, che già io ho detto essere maggiore nell' esecuzione della pittura; e secondariamente per la stima che si faceva de' famosi pittori assai piú che degli scultori: nè ciò poteva essere senza un forte motivo, trattandosi di giudici tanto illuminati, e di gusto così squisito come erano i Greci. Le espressioni usate dagli storici per encomiare il merito e la finezza de' pittori antichi sembrano iperboliche e incredibili a chi non combina bene le cose; e perciò vi sono stati de' moderni, che nel leggere le memorie della maravigliosa abilità, con cui qualche pittore espresse il carattere del popolo di Atene, si sono ideati, che fosse per mezzo di geroglifici, e di emblemi, e non per forza di espressione, e di disegno.*

*Quello ch'è certo, è, che queste espressioni si delicate non si veggono nelle loro statue; onde io credo, che la pittura degli antichi primeggiasse di molto su la loro scultura. La grazia e la bellezza d'un' Elena, e d'una Venere d'Apelle non potevano essere effetto d'altra cosa che d'una eccellenza ammirabile di contorno. La celebre disputa fra Apelle e Protogene etc.*

133. Bouillon: Musée des Antiqu. T. II. Statues. Ariane: *Le desordre de ses vêtemens et l'espèce de contraction qui regne dans son attitude expriment, d'une manière frappante, ce repos douloureux et le trouble qui l'a précédé.*

134. Bouillon: Mus. des Ant. T. II. Statues. Leucothée.

135. Bouill. ib. T. I. Statues, Vénus dite du Capitole: *plusieurs grands sculpteurs s'emparèrent, dans les âges suivans, d'une aussi belle conception, et produisirent, avec des différences assez sensibles dans la pose, dans les contours, dans l'expression, des images de Vénus, qui, sans lui ressembler entiè-*

*rement, rappelèrent celle de Praxitèle et la surpassèrent même dans quelques parties. Ainsi la Vénus de Médicis offrit dans ses formes une beauté plus idéate, celle du Capitole un mouvement de pudeur plus marqué.*

136. Bouillon: Musée des Ant. T. I. Statues. Minerve pacefique. *L'usage avoit prevalu de ne jamais coucher cette arme lorsqu'on la deposoit, elle devoit demeurer debout.*

[Ueberdies finden wir häufig, dass die Athena die Lanze nicht in der Hand hält, sondern dass sie schräg an ihre Schulter gelehnt ist z. B. auf zwei Reliefs, die unter N. 2005 und 2027 in Athen auf der Akropolis aufbewahrt werden. Das Letztere ist schlecht gezeichnet veröffentlicht worden in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1837. N. 26. und von Schoell: Mittheil. Taf. III, 6.] *St.*

137. Bouillon: Mus. des Antiqu. T. III. Cipes choisis. p. 2. pl. 2. no. 15.: — *deux petites figures que nous verrons souvent reparoître sur des monumens de ce genre, et qu'on croit être des images de Diane et d'Harpocrate, le Dieu du silence.*

138. Thiersch: Ueber die Epochen der bild. Kunst bei den Griechen. Erster Nachtrag z. dritt. Abtheil. S. 385 — 386.

139. Ebendas. dritte Abtheil. S. 304 — 305.

140. Recension über Heinr. Meyer's Gesch. der bild. Künste und Friedr. Thiersch's Epoch. der bild. Kunst; in den Wiener Jahrbüch. der Literatur. 1827. 39 Band. S. 156. Anmerk. *)

Was der Hr. Verfasser „breite und derbe" Manier der Zeichnung nennt, kann sich eigentlich nur auf den Pariser Camee beziehen; denn der Wiener hat Fehler verschiedener Art.

141. Dasselbe Urtheil über den grossen Camee zu Wien habe ich in einer frühern Schrift nach einem Abdrucke geäussert:

Abhandl. uber zwei Gemmen der Kaiserl. Königl. Samml. zu Wien. St. Petersb. 1810. 8. S. 24 — 25.

Descript. d'un Camée du Cabin. des Pierr. Grav. etc. A St. Pétersb. 1810. 8. p. 24.

In beiden Schriften ward zuerst der Augenblick der auf dieser Gemme vorgestellten Handlung angezeigt; S. 22 — 23. Die hier, geraume Zeit nach Erscheinung beider Schriften, mitgetheilten Bemerkungen sind bestimmter und ausführlicher, weil ich im Jahre 1819 diese Gemme in Wien gesehen hatte.

[Siehe Arneth: Die antiken Cameen des k. k. Antiken-Cabinets T. I.] *St.*

142. Dieser Camee besitzt also genau genommen nur drei Schichten, und ein neuer Schriftsteller irrt sich gewaltig, wenn er behauptet, es sei ein Camee von fünf Schichten:

Mongez: Memoire sur les trois plus grands Camées, p. 370. v. Mémoires de l'Institut royal de France, Acad. des Inscript. T. VIII.

Wahrscheinlich hielt er dafür dass er wegen der hier bemerkten kleinen Stellen, wo sich eine vierte und fünfte Färbung zeigt, der Gemme fünf Schichten geben müsse. Uebrigens sind die Ausleger in Ansehung der Na-

men der vorgestellten Personen unter sich nicht einig. Die neueste Erklärung dieses Kunstwerks:

Mongez: Iconograph. Rom. T. II. p. 157 — 172.

Du même, Mémoire sur les plus grands Camées ant. p. 370 — 387. v. Mémoir. de l'Inst. de France, Acad. des Inscr. T. VIII. ist von allen bei weitem die fehlerhafteste und daher völlig unbrauchbar. Um sich hiervon zu überzeugen, hat man nur eine Art von Uebersicht, im ersten Werke p. 171. im zweiten p. 387. zu vergleichen.

[Uebrigens vergl. Dumersan: Notice des monumens p. 32 ff. éd. 2. und Müller: Handbuch der Archaeol. p. 232. der 3. Ausg.] *St.*

142*a*. [Was Köhler vom Gewande bemerkt, ist vollkommen begründet; allein er hat den auffallenden Unterschied übersehen, der zwischen der Formen-Auffassung, welche der Behandlung des Gewandes zu Grunde liegt, und jener Statt findet, auf welcher die gesammte Behandlung des Nackten und des Haars ruht. In eben dem Maasse, als die erstere moderne Eleganz und Glätte zeigt, verräth die letztere antike Freiheit und Leichtigkeit und stimmt auf ungewöhnliche Weise mit jener überein, die wir in der auch von Köhler p. 148 ff. mit Recht für antik gehaltenen Athene bemerken, welcher gegenwärtig der Name des Eutyches beigefügt ist. Ich halte es für unmöglich, dass Beides (Gewand und Nacktes) von derselben Hand herrühre, und zweifle nicht, dass der Stein selbst antik ist, das Gewand aber, das wahrscheinlich eben so nachlässig behandelt war, wie an jener Athena, in neuerer Zeit überarbeitet worden ist. Die Inschrift, die schon wegen der vertieften Buchstaben für einen spätern Zusatz angesehen werden müsste, besteht aus unverhältnissmässig kleinen Buchstaben, die aus nur ganz dünnen und leicht geritzten Linien mit Kugeln gebildet sind, und besitzt mithin alle Merkmale der in neuerer Zeit gefälschten. Der Name ist entweder von dem, wie es scheint, antiken Berliner Steine mit der Inschrift *SATVRNINI* (Stosch: Abdr. II, 1202. Tölken: Verz. p. 242. N. 1417.), wo der Name jedoch gewiss nicht den Steinschneider bedeutet, oder, was wahrscheinlicher ist, aus einer der beiden Inschriften bei Gruter: p. 642, 5. und Doni: p. 319, 12. entlehnt. Wie sich hiezu der Stein Thorwaldsens mit der Inschrift *CATOPNCIAOC* (Müller: Musée Thorwaldsen P. III. Sect. III. p. 90. N. 721.) verhalten möge, kann ich, ohne einen Abdruck gesehen zu haben, nicht sagen.] *St.*

143. Chifletii Lilium Francicum, veritate historica, botanica, heraldica illustratum; c. II: *Gemmae a Gorlaeo editae non veteris sculpturae sunt omnes, sed recentis pleraeque et ad libitum fictae.*

Lessings Kollectan. zur Literatur; I Bd. S. 313.

Des Gorlay Dacthyliothek erschien 1601. Ihr Verfasser war 1549 geboren.

144. Lettre à Pierre Antoine de Rascas Sieur de Bagarris, maistre des Cabinets des Antiques du Roi; voyez: Josephi Justi Scaligeri Opuscula varia. Francofurti, 1612. 8. p. 500 — 501: *Au reste il y a en ce pays le sieur Abraham Gorlay qui a vn grand tresor de telles pieces, il a bien plus de quatre mille medailles d'or exquises, plus de dix mille d'argent, et plus de quinze mille de cuivre, le tout d'eslite. Il a faict imprimer chez lui a ses despens vn gentil liuret des anneaux des anciens, en nombre de deux cens soixante ou enuiron, lesquels i' ay manie moymesme, ce liure ne sera expose en vente et n'a este imprime que pour en distribuer aux amis, etc.*

145. Landringeri Dissert. in Onychem Alexandri Magni; (Wratislaviae.) 1686. 4. p. 15.

146. Warton's History of English Poetry; Vol. II. p. 448.

Ouseley's Observations on some medals and Gems fearing inscriptions in Pahlavi. London, 1801. 4. p. 22. note *.

147. Mercier de St. Leger, Notice sur la vie et les ouvrages de Louis Chaduc, et Addition à cette notice; voy. Millin: Magaz. Encyclop. II-de année, T. IV. p. 334 — 342. III-ème année, T. V. p. 399 — 408. Chaduc's gestochene Kupferplatten sind wahrscheinlich sämmtlich verloren gegangen.

Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 307 — 308.

148. Baudelot de Dairval: de l'Utilité des Voyages. Paris, 1636. T. I. p. 302 — 309.

149. Recueil des Pierr. Grav. du cabinet du Roi; pl. LXIV.

150. Recueil de 300 têtes et sujets de composition; pl. 196.

151. Visconti: Esposizione d'Impronte d'Agost. Chigi; v. Visconti Opere scelte; Vol. II. p. 312. no. 503: *Probabilmente è solo il sacrifizio d'un ariete compito da un sacerdote velato all' uso romano.*

152. Baudelot: de l'Utilité des Voyages; T. I. p. 332.

153. Cabinet de la Bibliothèque de St. Geneviève; p. 119 — 120.

154. Cuper: Lettres de Critique, de Litérature, d'Histore etc. p. 243. In einem Briefe an Bignon vom 4 Jun. 1710 beklagt sich Cuper in folgenden Worten: *Je suis bien marri que le cherubin s'en soit envolé et que les religieux de Ste Généviève se soient defaits de presque tout leur cabinet qui a été bien curieux, comme il paroît par ce que le père Molinet en a publié. Je m'en étonne, car une pareille collection est un grand ornement, pour une société aussi renommée que celle de Ste Généviève.*

155. De l'Utilité des Voyages; T. I. p. 308.

156. Le Cabinet de la Biblioth. de Ste Généviève; pl. XXVIII. f. 7. p. 121.

157. Vita Fabricii de Peiresc autore Gassendo; L. V. p. 183: *Non heic subiicio, ut interim egerit — cum Ludovico Auberio Menillio de coelaturis supposititiis, quas Chaducas a se confictas non erubescebat pro vetustis evulgare.*

158. Lessing's Antiquar. Briefe; II. Bd. S. 185 — 186.

Desselb. Kollektan. zur Literat. I. Bd. S. 262 — 263.

159. Landringeri Dissertat. in Onychem Alexandri Magni; p. 15. Ein besserer Stein als Landringer's erster Camee hat seinem zweiten Kupfer zum

Vorbilde gedient, den er auch dem Alterthume zuschreibt und für Aesculap und Hygea hält, und dessen Unterschrift er *Valerius Vitalis* liest. Allein es ist darauf gebildet Asklepios und der Friede mit der Namensunterschrift: *VALERius VIncentinus Fecit*, deren kleine Buchstaben hier hinzugesetzt sind. Der Stein ist ein Krystall.

Landring. ibid. p. 44.

Raspe: Catal. de Tassie; no. 13829. p. 724. pl. LVII.

160. Miscell. erudit. Antiquitat. Sect. IV. p. 138.

161. Tomassin. de Donar. et tabell. votiv. p. 59—60.

162. Bartholin de Inaurib. veter. c. II. p. 35.

163. Mariette: Rec. des Pierr. Grav. du Cabinet du Roi pl. I.

Caylus: Recueil de 300 têtes et sujets de composit. pl. 200.

164. Heineck: Catal. d'une Collect. génér. d'Estamp. n. 352. p. 264.

165. Médaillons du Cabinet du Roi.

Eckhel: Doctr. Num. Veter. T. I. p. 40.

Mionnet: Descr. des Médaill. Ant. T. I. p. 411.

166. Pierr. Ant. de Rascas Sieur de Bagarris, de la nécessité d'establir l'ancien usage de parfaites médailles dans toutes les monnoies; à Paris, 1611. 4.

167. Casaubon. de Satyr. Graecor. Poesi et Romanor. Satyra. L. I. c. 2. in Crenii Museo Philolog. et histor. p. 551. Casaubonus Vorrede ist 1605 unterzeichnet. Im Berliner Abdrucke derselben Schrift steht dieses Kupfer auf dem Titelblatte, die Erklärung aber p. 67. Dieselbe Gemme ist gestochen auf dem Titelblatte von:

A. Persii Flacci Saturarum liber; Is. Casaubonus recens. et commentar. illustrav. Paris 1615. 8.

Folgendes bemerkt Casaubonus von diesem grünen Jaspis mit rothen Flecken: —*verum gemmae sculptura τῆς παλαιᾶς χειρός, quam ostendit nobis vir harum rerum callendissimus, et indagator felicissimus, Petrus Rascasius Bagarrius, Aquisextiensis advocatus, et gazae regiae cimeliorum antiquitatis praefectus. En vetustatis monumentum egregium, et admiratione omnium, quos res antiquae capiunt, dignissimum. Nam praeter solertiam subtilissimi artificis, cuius hoc elaboratissimum opus est, plane stupenda in tantulo spatio rerum, personarum, actionum varietas. Quid multa: Παπταίνων ἐμόγησα, κόρον δ'οὐχ εὗρον ὀπωπῆς. Ipsa gemma iaspis est, viriditatis nigricantis, non plane pellucida, punctis rubris stellata; grammatiam sive polygrammon veterum esse censeam, addubito.*

168. Mariette: Recueil des Pierr. Grav. du cabinet du Roi, pl. XXXVI: *Cette gravure est une des plus considérables du cabinet du roi, quoiqu'elle soit cassée en deux endroits, et qu'on puisse y reprendre une infinité d'incorrections. Elle a appartenue autrefois au sieur de Bagarris.*

Caylus: Recueil de 300 têtes et sujets de composition gravés par le Comte de Caylus; pl. 161.

169. Viel vergrössert ist er gestochen im:

Recueil de Soph. Eliz. Cheron, pl. VIII.

In seiner wirklichen Grösse:

Ibid. pl. XXVII.

Die vergrösserte Darstellung ist wiederholt in:

Montfaucon: l'Antiqu. Expl. Supplem. To. I. pl. 56. f. 1. p. 152.

Abdrücke sind gegeben, in:

Lippert's Dactyl. I Taus. n. 366. S. 155 — 156.

Raspe: Catal. de Tassie; n. 4410. p. 277.

170. Salmasii Epistolarum Liber primus, accurante Antonio Clementio. Lugd. Batav. 1656. 4. Epist. XII. p. 29 — 30.

Salmas. de Homonym. Hyles iatricae c. III. p. 4: *aliquando etiam simplex baculus, hedera circumdatus, pro thyrso fuit. Talis pingitur in Achate illo nobilissimo. qui Bacchi orgia sculpta exhibet, quem Scaliger et Casaubonus explicarunt.* Saumaise nennt hier den Pariser Heliotrop Achat; Scaliger's Auslegung, die er erwähnt, findet man in einem an Bagarris von Scaliger gerichteten Briefe, dem der Anfang mangelt, p. 494 — 496. und dessen in der Anmerk. 144 gedacht worden ist. Ich erinnere zugleich, dass kleine mit Epheu umwundene Stöckchen, dergleichen Saumaise hier erwähnt, nie auf alten Steinen, oder andern Denkmälern gefunden werden; dass auf den beiden Kupfern des Heliotrop, die Casaubonus herausgegeben, die eine weibliche Gestalt ein solches Stöckchen in der Hand hält; und dass ich auf einem bessern Abdruck von diesem Steine, oben an dem kleinen Stabe Spuren des Fichtenapfels bemerkt habe. So wie auf dem Kupfer der Cheron, ist auch auf Lippert's und Raspe's Abdrücken dieser Stab nicht zu sehen und auf dem von Caylus gegebenen Kupfer hält die Bacchantin statt des Stabes, in der einen Hand eine mit Epheu geschmückte kleine Trompete, und die andere Hand ist so wie auch auf Mariette's Kupfer leer.

171. Landring. Dissertat. in Onychem Alexandri Magni p. 14: *Abrahami Gorlaei Antwerpiani Dactyliothecam, Henrico Walliarum principi magnae Britaniae regis filio venditam, Scaligero, Casaubono, Pignorio acceptissimum promtuarium.*

172. Salmas. de Homonym. Hyl. iatr. l. c.: *Scio viros hodie non vulgariter, ut videri volunt, doctos, quibus persuaderi nequit thyrsos hedera vestitos fuisse, quoniam in suis gemmis et monumentis antiquitatis eos sine hedera reperiunt, scapo levi et nudo capite pineae nuci simili, taenia hinc inde dependente. Contra tot auctorum niti paucis lapidibus, non video qualis sit prudentiae. Nihil sane ineptius illo genere antiquariorum, qui per lapides tantum sapiunt, sive literatos sive coelatos. Quidquid lapides non habent, nec us piam extare credunt. Haec imperitorum, sed curiosorum literatura est. Poterunt et eadem via negare, ullos esse thyrsos cum mucrone hedera obtecto, quia tales non ipsis suggerunt sui lapides. Ecce tamen eorum mentio passim in libris veterum, quae vera sunt et certa antiquitatis monumenta.*

173. Epigr. graeca annotationib. Brodaei, Opsopoei et graec. Schol. illustr. L. I. p. 65.

*

Archiae Epigr. XXIV. v. 2. in Anthol. Gr. T. II. p. 86. et Jacobs. Comment. T. VIII. p. 264.

174. Baudelot: de l'Utilité des Voyag. T. I. p. 315.

175. Voy. Hist. de l'Académ. des Inscript. T. I. p. 270 — 273.

176. Mariette: Rec. des Pierr. Grav. du Cabinet du Roi; pl. XLVII.
Caylus: Rec. de 300 têtes et sujets de composit. p. 188.
Rec. de Soph. Eliz. Cheron; pl. V.
Lipp. Dactyl. Mythol. Taus. n. 350. S. 145 — 150.
Raspe: Catal. de Tass. n. 4373. p. 274.
[Dumersan: Notice des monumens p. 32. pl. 16.] *St.*

177. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 60. n. 6.

178. Mariette: Rec. des Pierr. Grav. pl. LXIV.
Caylus. Rec. de 300 têtes etc. pl. 196.
Der Herausgeber sagt von diesem Carneol: *la composition, ainsi que l'exécution peuvent être données aux plus grands maîtres de l'antiquité, est surtout recommendable par le sujet.*

179. Mariette: Rec. des Pierr. Grav. pl. 60.
Caylus: Rec. de 300 têtes etc. pl. 183.
Rec. de Soph. Eliz. Cheron; pl. III.
Montfauc. l'Ant. Expl. Supplem. T. I. pl. 80. f. 1. p. 219.
Lochneri Papaver ex omni antiqu. erut. tab. XXX. p. 174.

180. Montfaucon hielt einen Stein des Marquis de Chambonas, dessen Vorstellung er ein ländliches Opfer nennt, bestehend aus drei weiblichen Gestalten, von denen die erste vor einen brennenden Altar tritt, die zweite der erstern einen Kranz aufsetzt, hinter der eine dritte sich befindet, im Abschnitte zwei sich kreuzende Zweige für ein ächtes altes Werk [a], während er, wie drei andere [b], zu denen gehört, welche der Sprachgebrauch dem fünfzehnten Jahrhunderte zuschreibt. Für alte Werke hält er ferner, einen Carneol in der Kaiserlich-Russischen Sammlung vorstellend ein junges Paar unter einem Teppich, daneben ein Faun der auf zwei Flöten bläst, nach Montfaucon die Verheirathung des Bacchus und der Ariadne [c]; die Entführung der Helena [d]; Timoklea wird zu Alexander geführt [e]; die Enthaltsamkeit des Scipio, einen Stein von dem Montfaucon glaubte, er gehöre in Augustus Zeit-

---

*a.* Montfauc. l'Ant. Expl. Supplem. T. II. pl. XXVIII. f. 6. p. 93.

*b.* Id. ib. pl. XXVII. f. 3. 4. 5. p. 90 — 91.

*c.* Recueil de Cheron, pl. IV.
Montfauc. l'Ant. Expl. T. III. P. II. pl. 134. f. 1. p. 223.

*d.* Rec. de Cheron, ib. pl. IV.
Montfauc. ib. Supplem. T. IV. pl. XXXV. f. 1. p. 223.
Natter: Traité de la Méthode de graver; pl. XXXV. p. 54.

*e.* Rec. de Cheron, pl. IX.
Montfauc. ib. Suppl. T. IV. pl. XXXIII. p. 45 — 45.

alter[f]; der Leichnam des Albinus wird vor Septimus Severus gebracht[g]. Sämmtliche Gemmen gehören zu den vorzüglichern Arbeiten aus dem sechzehnten Jahrhunderte. Die vier letzten sind von mehr als gewöhnlicher Grösse und auf Krystall geschnitten, sie und die vorhergehenden sind geeignet jedem, der es bedarf, einen deutlichen Begriff von der Arbeit des wieder aufgelebten Italiens zu geben.

181. Mariette: Descr. du cabin. de Crozat; n. 156. p. 9.
Montfauc.: l'Ant. Expl. Suppl. T. IV. pl. XXXVII. n. 1. p. 82.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. n. 165. p. 19.

182. Descr. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; T. II. pl. 4. p. 13 — 14.

183. Mariette: Descr. du cab. de Crozat; n. 169. p. 10.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. n. 199. p. 23.
La Chau et le Blond: Descript. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; T. II. pl. 6. p. 19 — 24.

184. Mariette: Descr. du cab. de Crozat; n. 106. p. 6.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. n. 109. p. 12.
[Auch mir ist es nicht unwahrscheinlich, dass beide Steine von derselben Hand herrühren, obgleich das Bild des Magas an den Wangen und dem Ohr eine etwas grössere Härte zeigt, als das des Bathyllos und auch die Buchstaben nicht ganz gleich geschnitten sind. Der Bathyllos hat ein nach der Seite gewendetes Jünglings-Gesicht; das lange und reiche Haar mit einem Rosenkranz geschmückt; den Kopf schwermüthig gesenkt; auf der rechten Schulter etwas Gewand; von der Brust abgewendet eine aufgerichtete Fackel. Bild und Buchstaben der im Rücken des Brustbildes nicht rechtläufig angebrachten Inschrift sind kräftig, ohne Aengstlichkeit, nicht ohne theilweise Nachlässigkeit geschnitten; Lippen und Nasenflügel, wie häufig an antiken Gemmen, etwas zu stark markirt; der Rosenkranz mit besonderer Vorliebe, aber in freien Formen ausgeführt. Zur Annahme eines modernen Ursprungs sehe ich keinen ausreichenden Grund und namentlich dürfte man wohl fragen, ob dem modernen Steinschneider die erotische Bedeutung der Fackel geläufig genug gewesen sein würde. Denn dass sie hier diese hat und dass der bekannte Liebling des Anakreon gemeint sei, wird Niemand bezweifeln. Der Stein dürfte also vielmehr eine interessante Erweiterung der griechischen Iconographie enthalten.] *St.*

---

*f.* Rec. de Cheron; pl. IX.
Montfauc. ib. Supplem. T. IV. pl. 24. p. 46 — 47.
Natter: Traité de la Méthode de graver; pl. XXXVII. p. 54.
Raspe: Catal. de Tassie, n. 10608. p. 608.

*g.* Rec. de Cheron; pl. XII.
Montfauc. ib. Suppl. T. IV. pl. XIX. p. 41 — 42.

185. Visconti: Iconogr. Grecque; T. III. pl. 52. f. 9. p. 201.

186. Visconti: Esposizione dell' Impronte di ant. Gemme del Princ. Chigi; p. 174. n. 56. v. Visc. Opere Varie T. II.

187. Bracci: Memorie degli ant. Incis. T. I. p. 147. n. 7: *Alcune gemme del celebre Museo Medina in Livorno rese illustri per i nomi degli Artefici sono antiche e di lavoro eccellente, benchè i nomi degli Artefici siano stati incisi da Flavio Sirleti; alcune altre poi, e il lavoro e i nomi, sono del sopramentovato artefice, come l'Agrippina col nome d'Aspasio sotto la figura di Cerere.*

188. Gemm. ant. coel. Praef. p. 20.

189. Traité de la Méthode de graver en pierr. fines; p. 190.

190. Lipp. Dactylioth. III. Taus. n. 140. S. 30 — 33.

Raspe: Catal. de Tass. n. 6424. p. 378 — 379.

Klotz: über den Nutz. und Gebrauch der alt. geschn. Steine und ihrer Abdrücke; Titelkupf. und S. 238.

Murr: Biblioth. Glyptograph. Sect. IV. p. 56 — 57.

[Cades: 22, 2460.

O. Müller: Denkmäl. II, 289.

Der, welcher diesen Stein fertigte, wollte, wenn ich nicht sehr irre, ein Heiligthum der Charis mit ihrer Statue auf einem Postament darstellen, an dem auch ihr Name (*XAPITOY* ist wohl nur ein Versehen des Steinschneiders statt *XAPITOC*) angebracht ist. Die drei Frauen sind die das Tempelbild pflegenden Priesterinnen; der Jüngling kommt, um der Göttin seine Verehrung zu beweisen.] *St.*

191. Klotz a. a. O.

191ª. [Diese Klassificirung Köhler's scheint mir noch näherer Bestimmungen zu bedürfen. So werden innerhalb der ersten Klasse vor allem die Inschriften, welche die Absicht haben, einen mehr oder weniger erschöpfenden Ausdruck für das Dargestellte selbst zu geben, von denen zu trennen sein, welche nur eine einzelne nähere, im Bilde selbst nicht ausgesprochene, Bestimmung desselben hinzufügen wollen; wie wenn neben einer gewaffneten Aphrodite geschrieben steht: *νικηθέντος Ἄρεος* (Raspe: 6372.), neben dem an eine Säule gebundenen Eros: *δικαίως* (Stosch. Abdr. II, 855. = Tölken: Verz. p. 157. N. 642.), neben einem Mauerwerk: *Κυκλώπων* (Bull. dell' Inst. arch. 1842. p. 167.), neben einer Eidechse: Lumina restituta (Stosch. Abdr. VII, 124. = Tölken: Verz. p. 425. N. 328.) u. s. w. Es werden davon aber auch die abzusondern sein, welche zunächst gar nicht das Dargestellte erklären, sondern entweder den Besitzer oder die geschenkte oder geweihte Sache nennen wollen; da aber eben der Besitzer auf dem Steine dargestellt oder das auf dem Steine Dargestellte eben das Geschenkte ist, mittelbar zugleich eine Erklärung des Dargestellten enthalten.

Die zweite Klasse Köhler's, die zum Theil nur eine Art der

Inschriften ist, welche eine nähere Bestimmung des Dargestellten geben wollen, würde wohl besser als diejenige zu bezeichnen sein, die einen **Ausruf** enthält, der nun allerdings zunächst ein Zuruf an die dargestellte Sache sein kann, es aber in der That nur sehr selten ist, wie z. B. wenn einem Hasen, der von einem Hunde angefallen wird, beigeschrieben ist: *ἔχοι σε* d. h. er (der Hund) möge dich (den Hasen) haben (Impr. gemm. dell' Instit. arch. VI, 98. Bull. dell' Inst. arch. 1839. p. 112.). Wenn wir hingegen neben einem Wagenlenker lesen: *Ἐπιξενε νικᾷς* (Revue archéol. II, p. 20.) oder neben einem segelnden Schiffe: *εὐόδει* (Stosch. Abdr. VI, 46; auf der Paste steht *EVΛΔI*, worin *Λ* ein Versehen des Steinschneiders, *I* gemäss der spätern Orthographie geschrieben ist), so können diese Ausrufe zwar als Zurufe an die dargestellten Gegenstände aufgefasst werden, allein sie können auch als bei der Uebergabe der Steine an die damit beschenkten Personen gerichtet gedacht sein, während auch das Bild selbst die Gelegenheit dieser Uebergabe berücksichtigt. Denn gerade Zurufe dieser Art mit oder ohne Bild machen eine der umfassendsten Klassen der gemmae litteratae aus und jedenfalls die wegen ihrer unmittelbaren uhd zum Theil äusserst lieblichen Beziehungen zum antiken Leben unter allen interessanteste. So finden wir ausser dem einfachen *χαιρε* oder *χαίρε καὶ πινε* anderwärts auch den Namen der Beschenkten beigeschrieben, z. B. *Λευκάς καλὴ χαῖρε* (Caylus: Rec. d'antiquit. II, 3. Taf. 52.) oder

*ЄΤΙΙΟΡΙ*
*ΑΧΑΙΡC* auf einem Steine der Kais.-Russischen Sammlung und

eben so das lateinische ave (Ficoroni: Gemm. litt. I, 10.) oder

*CINVRA*
*CORINTHIN* auf einem Steine der Kais.-Russischen Sammlung.
*HAVE I*

Noch häufiger sind die Namen der angeredeten Personen mit einem schmeichelnden Zusatze ohne Verbum z. B. *Κυρα* (?) *καλή* (Tölken: Verz. p. 444. N. 81.), *Ἐλπ[ίς] καλ[ή]* (Ib. p. 424. N. 317.), *Φλαυια χρηστὴ* (Ib. p. 237. N. 1387.), Procula rarissima (Ib. p. 333. N. 196.); *φῶς μου Θεανὼ* (Montfauc.: Ant. Expl. Suppl. III, Taf. 65.). Daran schliessen sich mannigfache Ausdrücke der Liebe, ohne dass ein Name genannt wird, wie *ἐρῶ σε κόρα* (Raspe: 12186), wenn diesem Steine ein ächter zu Grunde liegt; «pignus amoris habes» neben einem Delphin (Montfaucon: l. l.); amo; tê ego amo; amo te, ama me; ama me, amabo te u. s. w. (Ficoroni: Gemm. litt. I, 5. III, 28. VII, 4. Cades: 44, 13. Müller: Musée Thorwalds. III, p. 180. N. 1675.). Diesen wiederum reiht sich das fast in allen Sammlungen zahlreich vertretene *μνημόνευε* an bald ohne bildliche Zuthat, bald mit der Hand, welche ein Ohr zupft, zuweilen auch mit einem näheren Zusatze, wie *μνημόνευέ μου, τῆς καλῆς τύχης*

μνημόνευε (z. B. Montfaucon: l. l.; Raspe: 8329 — 8343.; Hase: Verz. der Dresdn. Bildw. p. 213. N. 219. 4. Ausg.; Tölken: Verz. p. 364. N. 204. 205.; Gerhard: Neapels ant. Bildw. p. 399. N. 7. 13. und auch p. 422. N. 14. ist ohne Zweifel das *MHΔENA ONETE* nur falsch gelesen). Auch das aus grösseren Steinschriften hinreichend bekannte ἐμνήσθη oder μνήσθη wird auf Gemmen, mag nun der Name eines Menschen oder eines Gottes oder auch gar keiner dabei stehen, als Zuruf an die beschenkte Person aufzufassen sein und könnte im erstern Falle auch wohl eine Antwort auf ein μνημόνευε sein, (z. B. Raspe: 982. 10431. 11657. Tölken: Verz. p. 412. N. 148.) An das zuerst genannte χαῖρε aber schliessen sich weitere Glückwunsch-Formeln an, wie: ζήσαις, vivas, vive (Gori: Inscr. Etr. III, p. 22. Spon: Misc. erud. ant. p. 297, 3. Thiersch: Ueber eine Gemma litterata 1824. Cades: 44, 15. 18.); εὐτύχει (Thiersch: l. l. Raspe: 3093. Cades: 44, 1. 2.); εὐτυχῶς διὰ βίου (Raspe: 6222.); εὐτύχι πανοικὶ ὁ φορῶν (Gerhard: Neapels ant. Bildw. p. 422. N. 17.; denn *O+OIΩN* ist wohl von Gerhard falsch gelesen. Vergleiche Montfaucon: Ant. expl. Suppl. III, Taf. 65. und den Ring bei Gerhard: Hyperb. Stud. p. 322. mit der Inschrift: σώζοιτο ὁ φορῶν); εὐψύχι (Cartier: Revue numism. 1849. p. 184.); felici imperatori annum novum faustum felicem (Tölken: Verz. p. 333. N. 188. und abgekürzt bei Cades: 44, 11.); utere felix (Müller: Musée Thorwalds. III, p. 180. N. 1674. Rheinl. Jahrb. XIV, p. 23.) und andre Wünsche, die zum Theil sehr umfangreich werden, wie bei Raspe: 5421. = Stosch. Abdr. II, 1676. Auch gute Lehren kommen vor, wie γνῶθι σεαυτόν (Lippert: III, 473, = Raspe: 8228.), und ihnen schliessen sich die zahlreichen allgemeinen Sentenzen an, die jedoch mehr für Ausrufe der Besitzer, als für Zurufe an die Beschenkten zu nehmen sein möchten. Endlich scheinen auch Ausrufe der dargestellten Gegenstände vorzukommen. Zwar das φιλῶ neben einem Eros, der einen Fisch an sich drückt (Gerhard: Neapels ant. Bildw. p. 399. N, 3.), kann auch im Sinne dessen gemeint sein, der den Stein verschenkte, allein das schon erwähnte ἐρῶ σε κόρα neben dem Brustbilde eines Jünglings soll doch, wenn ein ächter Stein zu Grunde liegt, offenbar zugleich als Ausruf des Dargestellten aufgefasst werden.

Die dritte von Köhler genannte Klasse wird als die zu bezeichnen sein, welche Schenkungs- oder Weihungs-Formeln enthält, die in ihrer Vollständigkeit die Namen des Gebers, des Gegebenen, des Beschenkten (Menschen oder Gottes) und das die Uebergabe bezeichnende Verbum umfassen würden. Ein Beispiel einer so vollständigen Formel ist mir bis jetzt noch nicht vorgekommen. Doch finden wir den Fall, dass nur das Verbum fehlt, z. B. auf einem Steine, auf

welchem um die drei Chariten die Umschrift läuft: *Πορφυρὶς Εὐχαρίῳ τὰς Χάριτας* (Rheinländ. Jahrb. IV, p. 181.), und auf einem andern: *Πάνφιλος Τύραννος παράδοξος Ἑκάτῃ ἐπηκόῳ εὐχήν* (Raspe: 630.). Den Namen des Weihenden mit dem Verbum finden wir in den Formeln: *Ἡφαιστίων Ἀπολλοδώρου ἀγωνοθέτης Θυατειρηνῶν ἀνέθηκεν* (Raspe: 5562.) und: *Ἀμμώνιος ἀνέθηκεν ἐπ' ἀγαθῷ* (Raspe: 802. Saggi di Cortona T. VII, p. 39. T. IX, p. 148.), während das auf dem letzten Steine noch ausserdem hinzugefügte: *Ἥρα Οὐρανία* entweder als Nominativ, der das Bild der dargestellten Göttin erklären soll, oder als ein die beschenkte Gottheit nennender Dativ aufzufassen ist. Zuweilen sind nur die Namen des Schenkers und des Beschenkten genannt, z. B. neben zwei in einander geschlagenen Händen: Proteros Hygiae (Montfaucon: Ant. Expl. Suppl. III, Taf. 65.); häufiger nur der des letzteren, z. B. *Βασιλεῖ....* (Bull. Napolet. I, p. 120. Tab. VII, 4.), wohl auch: Nicae (Stosch. Abdr. II, 1071. = Tölken: Verz. p. 219. N. 1226.). Auch der von Köhler p. 83. erwähnte Stein mit einem ruhenden Schiffe und der Inschrift: Requieti gehört offenbar hierher. Besonders interessant ist ein dem Theseus gewidmeter Stein der Kais.-Russischen Sammlung. Neben einer aufgerichteten Keule, um welche sich eine Schlange windet, liest man: *VICTORI PERIPHE* d. h. Periphetae. Anderwärts finden wir nach einer auf Münzen (die hiemit weniger Vertrauten verweise ich auf die in Mionnets Tables génér. p. 213 ff. vorkommenden Beispiele) ebenso, als auf Marmor-Basen (Franz: Elem. epigr. Gr. p. 331. Not.*) sehr häufigen Sitte nur die geschenkte Sache und zwar, wie natürlich, im Accusativ genannt, z. B. neben einer dreigestaltigen Hekate: *Ἑκάτην* (Lippert: Suppl. I, 135. = Raspe: 2056.), und auch der Berliner Stein mit der Inschrift: *Ῥήγιον* kann hierher gehören, wenn Tölkens (Verz. p. 237. N. 1385.) Erklärung richtig ist. Ferner sind ohne Zweifel viele der einfachen im Nominativ oder Genitiv beigeschriebenen Personen-Namen als die der Weihenden oder Schenkenden aufzufassen, zumal da auch auf Weihgeschenken andrer Art Genitive dieses Sinns schon nachgewiesen sind (Franz: Elem. epigr. Gr. p. 332.), und sich gewiss noch aus manchem Anathemen-Verzeichnisse nachweisen lassen z. B. Corp. Inscr. Graec. N. 2858. verglichen mit N. 2855. Als wahrscheinliche Beispiele für den Nominativ führe ich den Stein mit dem Bilde des Augustus und auf der Rückseite mit der Inschrift: Valerienses (Lippert: II, 585.) und einen andern mit einer Victoria und der Inschrift: Ammaeenses (Stosch. Abdr. II, 1068. = Tölken: Verz. p. 218. N. 1223.) an, da man doch wohl die Valerienses und Ammaeenses weder für die Besitzer noch für die Künstler wird halten wollen. Für den Genitiv nenne ich den Berliner Stein, auf welchem um das Bild einer Venus Victrix die Inschrift: *APIAKAIKICIANOT* läuft (Stosch.

Abdr. II, 558. = Tölken: Verz. p. 137. N. 432.). Da die Inschrift rechtläufig ist, so kann der Stein nicht zum Siegeln benutzt worden sein, und wer sich noch überdies die Mühe nehmen will, einen Blick auf einen Abdruck zu werfen, der wird gewiss bei diesem Steine ebensowenig an den Namen des Besitzers, als an den des Steinscheiders denken. Ich halte daher den Caecilianus (denn *C* Statt *L* ist wohl nur ein Versehen des Steinschneiders) für den Weihenden; *'Αρεία*, oder nach der späten Orthographie dieses Steins *'Αρία*, kann sowohl als ein das Bild der Aphrodite *'Αρεία* erklärender Nominativ, als auch als Dativ des Namens der Göttin gefasst werden, welcher der Stein dargebracht war. Die Aehnlichkeit, welche die Abfassungsform dieser Inscrift mit der oben p. 220 erwähnten: *Γανυμήδης Λεωχάρους* hat, entgeht mir nicht und es könnte daher wohl Jemand für einen Augenblick auf den Gedanken kommen, dass die Gemme eine berühmte Statue oder ein berühmtes Gemälde eines Meisters Caecilianus wiederhole und die Inschrift dieses Verhältniss anzeigen wolle. Dagegen wäre jedoch zunächst einzuwenden, dass, wenn es wirklich einen so berühmten Künstler Caecilianus gegeben hätte, dass eine Inschrift dieser Art hätte angemessen befunden werden können, wir von ihm, wie vom Leochares, wohl auch auf andrem Wege Etwas erfahren haben würden und überdies der römische Name dieser Annahme keineswegs günstig ist. Wichtiger aber noch ist die Beschaffenheit des Steins selbst. Das ganz unbedeutende, kleine und rohe Bild, verbunden mit den grossen, derben Buchstaben, hinter denen es beinahe verschwindet, lässt deutlich genug erkennen, dass der Accent weniger auf dem Bilde, als auf der Inschrift ruht, ein Verhältniss, welches wohl bei der von mir gegebenen Deutung ganz angemessen erscheint und in hundert andern Weihgeschenken wiederkehrt, da es bei ihnen weniger auf die Sache, als auf die Offenbarung der Gesinnung ankam, allein mit dieser zweiten Deutung, nach welcher die Inschrift nur als eine untergeordnete, nähere Bestimmung des Bildes auftreten könnte, im entschiedenen Widerspruch steht. Ebenso mag es sich mit dem Pariser Stein mit der Aufschrift: *ΠΑΝΑΙΟΥ ΑΦΡΟΔΙΤΗ* (Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 147. Clarac: Catal. des art. p. 163.) verhalten, wenngleich er bereits zur Vermehrung des Steinschneider-Catalogs gedient hat. Denn wenn man hier auch vielleicht an den berühmten attischen Maler Panaenos, den man ja auch Panaeos hat nennen wollen, denken könnte, so dürfte doch wohl das Urtheil über diesen Stein nach der Analogie des vorgenannten zu gestalten sein. Endlich begegnen uns auch Inschriften, welche nur einen nähern Zusatz zu dem nicht ausgesprochenen Begriff des Weihens oder Schenkens enthalten, wie: libens. (Siehe oben p. 84.).

In der vierten Klasse endlich würden namentlich die Steine,

welche als Siegel dienten und daher den Namen verkehrt eingeschnitten haben, von denen zu unterscheiden sein, welche die Besitzer aus andern Gründen, etwa um sich gegen Entwendung zu schützen, wie in neuerer Zeit namentlich Lorenzo dei Medici gethan, mit ihrem bald im Nominativ, bald im Genitiv genannten Namen versehen liessen. In dieser Klassification dürften, wenn man von den Amuletten und Künstler-Namen absieht, alle Gemmen-Inschriften Platz haben. Dem Nachweis aber der verschiedenen Arten von Inschriften wird sich der Nachweis der Principien anzuschliessen haben, nach denen die einzelne Inschrift der einen oder andern Klasse zuzuweisen ist, und an diesen die Feststellung der Principien, nach denen das Gefälschte vom Aechten auszuscheiden ist, eine Frage, welche bei der Klasse der Künstler-Inschriften weit mehr, als bei allen übrigen, in Betracht kommt, weil bei ihnen die Fälschung dem Interesse des Kunsthandels, das leider dem der Wissenschaft gerade entgegengesetzt ist, mehr, als bei allen übrigen, entspricht.

Welche Grundsätze bei der Ausscheidung der verfälschten Künstler-Namen festzuhalten sind, geht aus Köhlers Schrift schon deutlich hervor; die Principien jedoch, nach denen die Namen der Künstler von denen der dargestellten Personen, der Besitzer, der Schenkenden und der Empfänger zu sondern sind, scheinen mir gleich hier einer übersichtlicheren Darlegung zu bedürfen. Nun können aber als sichre Künstler-Namen nur diejenigen betrachtet werden, denen das die künstlerische Thätigkeit bezeichnende Verbum beigegeben ist, so dass bei diesen nur die Frage nach der Aechtheit der Inschrift zu beantworten sein wird. Denn dass auf geschnittenen Steinen das ποιεῖν irgend etwas Andres, als das Schneiden derselben bedeute, ist schlechthin unglaublich. Von den Namen jedoch, welchen ein Verbum dieser Art fehlt, können zwar die einfach im Nominativ oder Genitiv genannten Künstler-Namen sein, während die im Dativ oder Accusat. angebrachten oder mit einem auf Schenken oder Empfangen hinweisenden Zusatze versehenen Namen Künstler nicht einmal bezeichnen können. (Denn wenngleich die für die Künstler-Geschichte so wichtige Frage, in wie weit sie sich erlaubt haben, an den Werken der verschiedenen Kunst-Gattungen ihre Namen im einfachen Nominativ oder Genitiv anzubringen, noch einer ganz neuen Untersuchung bedarf *), so genügt doch für die vorliegende

*) Eine flüchtige Zusammenstellung einiger hierher gehörender Marmor-Inschriften, welche theils gefälschte oder nicht hinreichend beglaubigte ohne Weiteres als ächt gelten lässt, theils andern Nichts beweisenden Beweiskraft beilegt, wie sie kürzlich ein auch von mir hoch geschätzter Gelehrter, Otto Jahn: Archaeol. Zeitung 1850. p.

Frage die Kenntniss der einfachen, nicht zu bezweifelnden Thatsache, dass dies überhaupt geschehen ist, und zwar der Natur

---

208. gegeben hat, wird dieser gewiss selbst nicht als eine Untersuchung dieser Frage betrachten. Auch ich kann hier nicht in alle ihre Einzelheiten eingehen und muss mich begnügen, den Sinn einer auch von Hrn. Jahn wiederum hierher gezogenen Inschrift nachzuweisen. Ich meine das Wort *INGENVI*, welches in grossen, rohen Buchstaben an der Vorderseite des Sockels einer Vaticanischen Statue (Mus. Pio-Clem. III, 41.) angebracht ist, und mache zu diesem Ende vor Allem darauf aufmerksam, dass überhaupt ein sichres Beispiel eines im einfachen Genitiv einem grösseren Marmor-Werk beigegebnen Künstler-Namens bis jetzt noch nicht vorliegt, und auch die bekannten Worte Martials IX, 45, 5. «Lysippi lego, Phidiae putavi» nichts beweisen, da beide Genitive wenigstens ebenso gut (und für mich mit überwiegender Wahrscheinlichkeit) von einem aus dem Vorhergehenden zu supplirenden «nomen» abhängen können, so dass gegenwärtig schon deshalb jede auf einem andern, schon völlig erwiesenen Gebrauche fussende Erklärung die grössere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Nun kommt aber in dem vorliegenden Falle nicht nur der Umstand noch hinzu, dass auch die Grösse und Roheit der Buchstaben, wie schon Zoega in Welckers Zeitschrift p. 355. ganz richtig bemerkt hat, gegen die Annahme eines Künstler-Namens sprechen, sondern auch der, dass der Name ein römischer und mit lateinischen Buchstaben geschriebner ist. Endlich aber kennt jeder mit den römischen Dedications-Inschriften einigermaassen Vertraute eine weit verbreitete Sitte, zu der schon Fabretti: Inscript. antiq. p. 99 ff. einige der äusserst zahlreichen Beispiele (zum Theil dieselben, die auch ich in den Originalen untersucht habe) zusammengestellt und neuerdings eine weit vollständigere Sammlung Borghesi irgendwo (vielleicht in den Abhandlungen der Turiner Academie 1835. II, p. 50., die ich nicht einsehen kann) gegeben hat, eine Sitte, welche jenes Wort *INGENVI* nicht nur völlig erklärt, sondern auch ohne allen Zweifel wirklich veranlasst hat. Die Römer nämlich (und Aehnliches findet man auch bei den Griechen) pflegten oberhalb der grossen Fläche an der Vorderseite der Statuen-Basen, welche mit den eigentlichen, die Namen und Würden der Geehrten möglichst vollständig, gewöhnlich im Dativus, aufführenden Dedications-Inschriften geschmückt wurde, bald andre nähere Bestimmungen, bald, und dies besonders häufig, den Haupt-Namen des Geehrten, und zwar fast stets im Genitiv, anzubringen, der dann fast eben so oft in der eigentlichen Dedications-Inschrift weggelassen, als wiederholt wurde. Dieses Oberhalb aber ist für die meisten der noch nachweisbaren Beispiele genauer als der breitere Leisten des Gesimses zu bezeichnen, welches den obern Theil der Basis verziert. Bot dieser Leisten nicht Raum genug für eine Inschrift, die in die Augen fallen sollte, so ward sie ohne Zweifel, wie zuweilen etwas tiefer, so auch noch etwas höher oben, an dem nicht mit der Basis, sondern mit der Statue zusammenhängenden

der Sache gemäss vorzugsweise an Werken kleineren Umfangs.) Allein da alle diese im einfachen Nominativ oder Genitiv angebrachten Personen-Namen, welche Steinschneider bezeichnen können, im Allgemeinen eben so gut den Namen des Dargestellten, des Besitzers oder des Schenkenden enthalten können, ja auf allen als Siegel benutzten Steinen (und dahin gehört offenbar eine sehr grosse Anzahl, wenn nicht vielleicht die Mehrzahl der mit Personen-Namen versehenen Gemmen) gewiss kein andrer Name, als der des Besitzers, oder, wo beides zusammenfällt, des Dargestellten angebracht wurde, mithin sich überhaupt in der grossen Masse von Steinen dieser Art keiner befinden kann, bei welchem die Nothwendigkeit eintreten könnte, einen Künstler-Namen anzunehmen: so werden wir uns eben mit Wahrscheinlichkeits-Gründen begnügen müssen, mittelst deren wir die Künstler-Namen von denen des Dargestellten, des Besitzers und des Gebers zu sondern versuchen können und werden demnach drei Klassen zu unterscheiden haben:

1. Inschriften, welche eine Hindeutung darauf enthalten, dass sie den Steinschneider nicht nennen wollen.
2. Inschriften, welche eine Hindeutung darauf enthalten, dass sie den Steinschneider nennen wollen.
3. Inschriften, welchen eine Hindeutung sowohl auf das eine, als auch auf das andere mangelt.

Die ganze Untersuchung aber wird sich hiernach wesentlich um die Frage drehen, welche Merkmale man als Hindeutung darauf, dass ein Künstler, welche als Hindeutung darauf, dass kein Künstler zu verstehen sei, zu betrachten habe, und, wenngleich die Annahme eines Künstler-Namens um so gewisser zu billigen oder zu verwerfen sein wird, je mehr Merkmale der einen oder der andern Art bei dem einzelnen Steine zusammentreffen, und je deutlicher

---

Sockel angebracht, und dieser Fall ist aus leicht begreiflichen Gründen nicht nur weit seltener, sondern auch schwerer nachzuweisen. Wir lernen also hieraus, dass die Vaticanische Statue einen Ingenuus unter der Gestalt des Mercur darstellt. Gehört ihr der gegenwärtig mit ihr verbundene Kopf wirklich an, so stimmt damit auch die unentschiedene Gesichtsbildung, die sich, wie schon Zoega richtig erkannt hat, mehr zu einer Porträt-, als zu einer Ideal-Bildung hinneigt, sehr wohl überein. Auch spricht der Stil nicht gegen dieses Zusammengehören. Allein ich mache darauf aufmerksam, dass ich an der auch übrigens mehrfach restaurirten Statue deutliche Spuren davon zu bemerken glaubte, dass der Kopf aufgesetzt sei, was freilich ohne Anwendung einer Leiter, die mir nicht gestattet war, nicht mit völliger Sicherheit behauptet werden kann, und auch an sich das Zusammengehören nicht widerlegt.

sie auf demselben ausgesprochen sind, so kann es doch auf keinen Fall zweifelhaft sein, dass alle unter No. 1. fallenden Steine aus dem Künstler-Catalog auszuschliessen, alle unter No. 2. fallenden hingegen mit genauerer Angabe des Grades der Wahrscheinlichkeit in denselben aufzunehmen seien. Denn wenn man auch auf diese Weise Gefahr laufen sollte, den einen oder den andern Namen auszuschliessen, obgleich er in der That bestimmt war, den Steinschneider zu nennen, so würde doch dieser Name gewiss auf eine für die einer rationellen Kritik huldigende Wissenschaft unbrauchbare Weise überliefert gewesen sein. Nur die Frage kann übrig bleiben, was mit den unter No. 3. fallenden Steinen zu machen sei; die Antwort aber scheint mir gefunden zu werden, wenn man beachtet, dass, selbst wenn man alle gefälschte Namen und Steine für ächt gelten lassen wollte, doch immer das deutlich erkannt werden würde, dass gerade den besseren Gemmen, bei denen es sich doch am ersten lohnen konnte, den Namen des Steinschneiders anzugeben, dieser Name unendlich häufiger fehlt, als beigegeben ist, und dass überhaupt Namen andrer Bedeutung weit häufiger angebracht wurden, als die der Steinschneider. Da sich aber dies Verhältniss noch bedeutend steigert, sobald man das sicher Gefälschte abzieht, so ist die Wahrscheinlichkeit, dass eine Inschrift, die weder auf den Steinschneider-Namen, noch auf einen andern eine innre Hindeutung enthält, dennoch keinen Steinschneider bezeichne, gewiss grösser, als die entgegengesetzte. Wollte man also überhaupt noch Namen dieser Art im Steinschneider-Cataloge dulden, so dürfte dies doch nur unter der Bedingung geschehen, dass auf die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Künstler darunter zu verstehen sei, aufmerksam gemacht würde.

Als Hindeutung nun darauf, dass ein Name nicht den Steinschneider nennen wolle, die aber eben als Hindeutung keine zwingende Beweiskraft hat, kann angesehen werden:

1. Wenn der Schnitt der Buchstaben von dem des Bildes so verschieden ist, dass es wahrscheinlich oder gewiss wird, dass nicht beides von denselben Händen herrühre.

2. Wenn sich die Inschrift auf irgend eine andre Weise als nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern als erst später hinzugefügt zu erkennen giebt, da es im Allgemeinen nicht wahrscheinlich ist, dass ein Künstler, der ein Mal seinem Werke seinen Namen beifügen wollte, dies nicht sogleich, sondern erst später gethan habe. Es ist aber mehr, als wahrscheinlich, dass hierher alle auf Cameen vertieft angebrachten Inschriften gehören, da die naturgemässe und von Stempelschneidern eben so gut, als von den Steinschneidern allgemein beobachtete Sitte erhoben gearbeiteten Bildern auch erhoben gearbeitete Inschriften aller Arten beigab und wir meines

Wissens von dieser Sitte ausser den Cameen mit dem Namen des Epitynchanos in der Sammlung des Herzogs Blacas und mit denen des Alpheios und Arethon in der Kais.-Russischen Sammlung nur solche Inschriften abweichen sehen, welche nicht nur dadurch, dass sie gerade nur Männer-Namen enthalten, sondern auch durch weitere Gründe mehr oder weniger verdächtigt werden. Jene beiden Cameen aber, wenngleich der Name des Epitynchanos höchst wahrscheinlich von derselben Hand herrührt, welche das Brustbild schnitt, enthalten einer Seits Nichts, was darauf hindeutete, dass der Künstler selbst zu verstehen sei, andrer Seits Nichts, woraus man schliessen könnte, dass der Name nicht erst bei einer spätern Gelegenheit, wenn auch gewiss noch im Alterthum, hinzugefügt sei. Ja dass die Namen des Kais.-Russischen Steins keine Steinschneider anzeigen wollen, scheint mir völlig gesichert zu sein. Schon Winkelmann: Werke II, p. 188. und auch Köhler selbst p. 201. haben auf diese Sitte aufmerksam gemacht, ohne jedoch überall die sich daraus ergebenden Folgerungen zu ziehen, Letzterer offenbar, weil er das Alterthum der Inschriften des Epitynchanos, Alpheios und Arethon mit Recht anerkannte, und nicht bedachte, dass daraus noch Nichts über die gleichzeitige Abfassung von Bild und Inschrift folge.

3. Wenn die Inschrift zwar aller Wahrscheinlichkeit nach gleich in der ersten Anlage mitbegriffen war, aber durch ihren Ort, durch die Grösse, die Tiefe, die Breite oder die Sperrung ihrer Buchstaben die Absicht des Künstlers erkennen lässt, dass sie unmittelbar bei dem Anblick des Steins als ein gleich berechtigter oder gar bevorzugter Theil des Ganzen aufgefasst, nicht erst bei genauerer und eingehenderer Betrachtung als ein untergeordnetes Glied erkannt werden solle. Zwar mag es wohl vorgekommen sein, dass ein Künstler seine Person für wichtig genug hielt, um sie dem Beschauer als einen wesentlichen Theil seines Werkes aufzudringen; allein im Allgemeinen steht dies der bestimmt ausgesprochenen Sitte der alten Kunst entgegen, und es ist daher dieses Kriterion auch von Hrn. Raoul-Rochette für die Stempelschneider in seiner Lettre à Mr. Duc de Luynes mit Recht geltend gemacht worden. Nicht einmal das von Euodos gearbeitete Brustbild der Julia, das noch am ersten als Ausnahme von dieser Regel aufgefasst werden könnte, wird von dem Auge, das sich durch längere Uebung ein feineres Gefühl erworben hat, als solche anerkannt werden. Vielmehr wird ein solches Auge leicht erkennen, wie die, wenn auch eben nicht in kleinen Buchstaben abgefasste, Inschrift hinter der grossen Masse des in die mannigfachsten Einzelheiten durchgebildeten Bildes schon an sich verschwindet, noch mehr aber, weil sie im Rücken desselben angebracht ist. Wie aber Hr. Raoul-

Rochette schon Widerspruch erfahren hat, weil er das von ihm sehr glücklich für die Stempelschneider aufgestellte Princip in der Anwendung mehrfach verlassen hat, so muss die kritische Forschung dasselbe Princip auch für die Steinschneider mit Entschiedenheit geltend machen. Dies haben auch die modernen Fälscher, zwar weniger in Betreff des Orts, wohl aber in Betreff der Buchstaben-Formen recht gut gefühlt. Nur haben sie diese richtige Beobachtung auf die ungeschickteste Weise übertrieben und die Buchstaben häufig im Verhältniss zum Bild so übermässig klein, aus so dünnen und nur so leicht geritzten Linien gebildet, wie dies nie ein alter Steinschneider gethan hat, auch wenn er den eignen Namen beifügte.

4. Wenn der Name ein Frauen-Name ist, da keine einzige Thatsache vorliegt, welche es glaublich machte, dass sich Frauen im Alterthum mit dem Schneiden der Gemmen abgegeben haben.

5. Wenn der Name einer römischen Familie angehört oder, obgleich er ein griechischer ist, doch mit lateinischen Buchstaben geschrieben ist.

6. Wenn der Name identisch ist mit dem des Bildes oder doch als dessen Beiname oder nähere Bestimmung aufgefasst werden kann.

7. Wenn der auf einem vertieft geschnittenen Steine von der Rechten zur Linken laufende Name (d. h. der Name auf einem Steine, der als Siegel gebraucht worden sein kann) einen mehr oder weniger engen Begriffs-Zusammenhang mit dem Bilde zeigt, so dass man in dem Bilde eine Anspielung auf den beigeschriebenen Namen finden kann, da es eine feststehende Thatsache ist, dass sowohl Privat-Personen als auch Staaten bei der Wahl ihrer Siegel und Wappen, mochten sie nun auf Münzen, Gefässen, Gemmen oder noch anderswo angebracht sein, nicht selten diese Rücksicht nahmen. Symmach. Epist. II, 12. Non minore sane cura cupio cognoscere, an omnes obsignatas epistolas meas sumpseris eo annulo, quo nomen meum magis intelligi, quam legi promptum est. Dennoch kann dieses Verhältniss als eine Hindeutung darauf, dass ein andrer, als ein Künstler-Name zu verstehen sei, von denen nicht anerkannt werden, welche glauben, dass die alten Künstler nicht selten durch den zur Darstellung gewählten Gegenstand auf ihren eigenen Namen haben anspielen wollen. Allein dagegen ist zu bemerken, dass unter allen für diese Sitte bisher vorgebrachten Belegen nicht ein einziger zwingender, oder auch nur irgend glaublicher ist; dass vielmehr bei der Mehrzahl der hierher gezogenen Beispiele ein Begriffs-Zusammenhang zwischen Namen und Bild gar nicht vorhanden, sondern nur gewaltsam hineingezwängt worden ist; dass, wo wirklich eine Aehnlichkeit vorhanden ist, überall die Möglichkeit, meistens sogar die Wahrscheinlichkeit entweder einer zufälligen Uebereinstimmung

oder eines ganz andern Zusammenhangs, als der einer beabsichtigten Anspielung auf den Namen des Künstlers vorhanden ist; dass endlich, wenn die alten Künstler sich wirklich bei der Wahl der von ihnen darzustellenden Gegenstände von dieser Rücksicht in dem Maasse hätten leiten lassen, dass aus einer Aehnlichkeit dieser Art auf das Vorhandensein eines Künstler-Namens geschlossen werden könnte (siehe Note 276.), die alte Kunst so dürr und geistlos gewesen wäre, dass es nicht lohnen könnte, sich noch länger mit ihr zu beschäftigen.

8. Wenn das dem Steine eingeschnittene Bild seinem Inhalte oder seinem Kunstwerthe nach so unbedeutend ist, dass man nicht glauben kann, ein Künstler habe es der Mühe werth finden können, seinen Namen beizufügen.

Als Hindeutung darauf, dass der Name den Künstler nenne, kann angesehen werden:

1. Wenn sich der Name durch seine Stellung, durch die geringe Grösse und Breite der Buchstaben und durch die geringe Entfernung der einzelnen Buchstaben von einander als ein Parergon zu erkennen giebt, das erst der länger betrachtende und tiefer eindringende Blick finden, hingegen der erste flüchtigere überblicken soll. Als Beispiele können namentlich die Steine des Athenion und des Apollonios gelten.

2. Wenn derselbe Name (ohne dass in der Beschaffenheit der Gemmen-Inschrift selbst eine Hindeutung auf eine andre Bedeutung derselben enthalten wäre) als Name eines Steinschneiders aus Schriftstellern oder andern Inschriften bekannt ist. Allein dieses Verhältniss, wenngleich man ihm principiell eine solche Hindeutung beimessen muss, wird doch praktisch deshalb unbrauchbar, weil sich nun schon Jahrhunderte hindurch der Betrug gerade dieses Mittels in dem Maasse bedient hat, dass in einer Uebereinstimmung dieser Art allein schon ein sehr gewichtiger Grund zum Verdacht der Fälschung enthalten ist. Ausserdem aber ist noch, um einem mehrfach gemachten Versuche zu begegnen, die Bemerkung hinzuzufügen, dass, wenn ein solcher Name in einer Inschrift mit dem Zusatze: «gemmarius» vorkommt, dieses Verhältniss schon deshalb nicht als eine Hindeutung dieser Art angesehen werden kann, weil gemmarius auch einen Gemmen*händler* nicht nur bedeuten kann, sondern ohne Zweifel der Regel nach bedeutet. Noch weniger gehört es hierher, wenn von einem argentarius, aurifex, caelator u. s. w. die Rede ist, da die mit diesen Worten bezeichneten Thätigkeiten mit der Steinschneidekunst nichts zu thun haben, wenngleich es nicht zu verkennen ist, dass die modernen Fälscher sehr häufig gerade diese und ähnliche Ausdrücke vom Schneiden der Gemmen verstanden haben, wie ich bald ausführlicher nachweisen werde.

3. Wenn derselbe Name auf mehreren Gemmen so wiederkehrt,

dass nicht nur die Form der Inschrift der Annahme eines Künstler-Namens kein Hinderniss in den Weg legt, sondern auch der Stil der dargestellten Gegenstände und der Buchstaben auf diesen verschiedenen Steinen so ähnlich ist, dass sie von derselben Hand herrühren können. Da viele der sogenannten Künstler-Namen auf mehreren, zum Theil auf einer sehr grossen Anzahl von Steinen wiederkehren, aber unter ihnen allen wohl kaum zwei mit demselben Namen bezeichnete gefunden sind, die zu Folge ihres Stils (wenn man ihn genau erwägt) von derselben Hand herrühren können, so hat man diese allerdings als nothwendig anerkannte Bedingung dadurch zu umgehen gesucht, dass man annahm, diese Steine seien von verschiednen Steinschneidern herrührende Copieen von Werken desselben Künstlers. Wie es aber mit dieser Hypothese steht, glaube ich in Note 26. gezeigt zu haben.

Wenn man diese Principien gelten lässt (und man wird sich wenigstens über sehr ähnliche vereinigen müssen, wenn noch an einem kritisch festgestellten Steinschneider-Catalog mehr gelegen sein sollte, als an einem möglichst vollgestopften), so wird das Verzeichniss der Steinschneider zwar vielleicht nicht ganz so weit zusammenschrumpfen, als Köhler glaubte, dürfte aber doch wohl von seinem gegenwärtigen Umfange Einiges verlieren.] *St.*

192. Bröndsted's Beiträge zur genauern Kenntniss Griechenlands und der Denkmäler seiner Kunst; II Buch, S. XXII. taf. 36. und S. 289 — 291.

Im Jahre 1819., wo ich mit Hrn. Bröndsted in München zusammen traf, hatte dieser gelehrte Reisende die Gefälligkeit mir diese so merkwürdige Gemme zu zeigen, und mir davon einen Abdruck mitzutheilen.

193. Millin: Magaz. Encyclopéd. I-ère année. T. IV. p. 342 — 355.

Millin: Monum. inéd. T. I. pl. 34. p. 327 — 334.

[Millin: Gal. Myth. 24, 119.

Dieser Stein ist von einem besondern Interesse, weil er zu der nicht grossen Anzahl von Gemmen gehört, welche es vollständig feststellen, dass man auch auf geschnittenen Steinen die Beinamen der Götter mit Uebergehung ihrer Hauptnamen anbrachte, was auf Münzen in der ausgedehntesten Weise geschah und in deren localem Charakter seine Erklärung findet, wenngleich die Wissenschaft diese Erscheinung noch bei weitem nicht hinreichend zu ihrem Besten ausgebeutet hat. Ein andres sichres Beispiel bietet der Stein bei Raspe: 2074., auf welchem neben der Ephesischen Artemis *ΕΦΕ-CΙΑ* geschrieben steht, und eben so der bei Creuzer: Zur Gemmenkunde p. 105. Weniger sichre, doch mehr oder weniger wahrscheinliche Beispiele bieten ausser den an andern Arten dieser Schrift berührten die Steine bei: Tölken: Verz. p. 27. N. 111; p. 111. N. 211. (*Λουσία*); p. 137. N. 432. (siehe oben p. 249 f.); p. 174. N. 815.;

p. 261. N. 50.; **Müller**: Musée Thorwalds. III, p. 180. N. 1677; **Urlichs**: Dreizehn Gemmen N. 10; **Cades**: 10, 634. In ähnlicher Ausdehnung und mit gleichem Rechte, wie die Münzen, folgen auch die Anatheme dieser Sitte. Was aber die gemalten Vasen betrifft, so dürfte die Kritik genöthigt sein, von den von **Jahn**: Archaeol. Aufs. p. 128 ff. hieher gerechneten Monumenten Einiges wieder abzuziehen. Vergl. **Wieseler**: Zeitschr. für Alterth. 1847. N. 105.] *St.*

194. Fabretti: de Column. Traiani; c. VI. p. 167. f. 2.

195. Buonarroti: Osservaz. istor. sopra alcuni Medaglioni ant. tav. XXXVI. f. 3. p. 407 — 409.

196. Millin: Galer. mytholog. p. 82 — 83. pl. XLIX. no. 333.

197. Gemm. Mus. Flor. T. I. tab. 75. no. 7. p. 154.
Reale Galler. di Firenze illustr. Ser. V. tav. 28. no. 1. p. 221—222.

198. Winkelmann: Descr. du Cabin. de Stosch; p. 135. no. 710—713.

199. Raspe: Catal. de Tassie; no. 6657. p. 392.
[Vergl. den Stein bei Müller: Mus. Thorwalds. III, p. 65. N. 494.] *St.*

200. Fulv. Ursini Imag. illustr. tab. LXIV.
Ioann. Fabri in Imag. ill. ex Fulv. Urs. Biblioth. Comment. p. 42.
Gronov. Thesaur. Ant. Graec. T. I. p. *K*. Auf diesem Kupfer ist die Aufschrift weggelassen worden.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXVII. p. 53.
Mariette: Descr. somm. du Cabin. de Crozat.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; no. 98. p. 10.
La Chau et Le Blond: Descr. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; T. II. pl. 9. p. 29 — 30.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 77. p. 113. e 115.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 68.

Es schreibt Hr. de Jonge [a], dieser von Fulvio Orsini zuerst herausgegebene Carneol befinde sich in der Sammlung des Königs der Niederlande. Allein es findet hier eine Verwechslung statt. Es besass nämlich Crozat zwei Carneole, welche in Mariette's oben angezogenem Verzeichnisse p. 11. mit folgenden Worten beschrieben sind:

(188.) *Buste de jeune homme Grec, avec une main, et le nom du graveur ΕΛΛΗΝ. Cornaline.*

(189.) *La même tête d'un travail exquis, et avec le même nom du graveur ΕΛΛΗΝ. Cornaline.*

Sämmtliche von Mariette beschriebene Gemmen der Crozatischen Sammlung kamen in die des Duc d'Orléans, wie Mariette im Vorberichte seines Verzeichnisses bemerkt, aber nicht alle blieben in derselben; denn die weniger bedeutenden Gemmen wurden wahrscheinlich bei vorkommender Gelegenheit vertauscht. Das Letztere traf den Carneol no. 188. und no. 189.

---

a. Notice sur le cabinet du Roi des Pays-Bas. p. 160 — 161. no. 7.

blieb in der Sammlung. Daher ist ersterer, so wie mehrere andere aus Crozat's Sammlung, in Belley's zu Paris 1786 gedrucktem Verzeichnisse der Orleanschen Sammlung nicht genannt. Dasselbe war mit der Sammlung von Gemmen geschehen, welche der Churfürst von der Pfalz Carl II. gesammelt hatte, dessen Schwester und Erbin sie nach Frankreich brachte, als sie den Duc d'Orléans, Bruder Ludwig XIV. heirathete. Auch diese Gemmensammlung enthielt sowohl mehrere Stücke vom höchsten Werthe als auch viele wenig bedeutende. Viele von ihnen sind in Beger's *Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus* und in seinem *Spicilegium antiquitatis* in Kupfer gestochen. Die schlechten neuen Arbeiten, welche Beger nicht hätte bekannt machen sollen, sind in Belley's Verzeichnisse nicht erwähnt, weil sie, zum Vortheil der Sammlung, sich nicht mehr in ihr befanden.

200*a*. L. c. p. 30: *Le Baron Stosch a cru avec raison que le nom d'Hellen étoit celui du graveur; mais il se trompe lorsqu'il ajoute que la figure est celle d'Harpocrate. Loin de convenir à cette divinité, dont elle n'a aucun attribut, elle a des caractères tout-à-fait opposés, puisque sa bouche est ouverte, et que son attitude est de quelqu'un qui declame. Du reste cette figure est du haut style et de la grande manière.*

201. Ovid. Metam. L. IX. v. 691. p. 675. Ed. Burm.

202. Spartian. Adrian. c. XIV. p. 137 — 141. Ed. Salmas. in 8. *Et Graeci quidem volente Adriano eum consecraverunt, oracula per eum dari asserentes, quae Hadrianus ipse composuisse iactatur.*

[203. Auf das Ungegründete dieses Einwandes braucht gegenwärtig kaum aufmerksam gemacht zu werden. Vergl. Lehrs: de Aristarchi stud. p. 281 ff. Walz in Schneidewins Philol. I, p. 547 ff. Vischer in den Verhandlungen der zehnten Philologen-Versammlung p. 75 ff.] *St.*

204. Belley: Catalogue des Pierres Grav. du Duc d'Orléans; no. 98. p. 10 — 11.

205. Zoega: Numi Aegypt. Imperat. p. 167. not. 48: *Genius cincinatus qui ori dextram admovet symbolum est infantiae. — De manu ad os elata, qui primus est familiarissimus parvulorum actus, νηπίαχον infantulum manifestat — aliis locis agimus.* Id. ibid. p. 167 — 168. no. 48: *Harpocrates, numen cultui Graeco magis quam Orus familiare. Digitum is ori admovet, silentii aiunt indicium, optime quidem pro Alexandrino systemate, at alia ratio vetustis Aegyptiis natura philosophis, qui, ut supra monui, pinxere Harpocratem parvulorum genium, in matris gremio vagientem, et primum facientem motus periculum, dum manu illam corporis partem investigat, quae recenti nomini primam creat sui conscientiam. — Multa inesse Aegyptiis monumentis vera et pulchra ab ipso naturae adspectu petita, eruditos, quia nimium sapiunt plerumque latentia, e longinquo indigitasse liceat.*

Vergl. Creuzer's Symbolik und Mythol. II. Bd. S. 407 — 408. der zweit. Ausgabe.

[Diese Deutung der Inschrift verwirft der Vf. selbst p. 110. Die Inschrift eines Berliner Steins: *ΕΛΛΗΝΟΥ* wird auch von Töl-

ken: Verz. p. 196. N. 1011. für modern erklärt. Leicht könnte es sich eben so mit dem von Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 141. erwähnten Steine des Herzogs Blacas verhalten. Auf keinen Fall aber könnte dieser Stein, selbst wenn die Inschrift des St. Petersburger Steins antik wäre, irgend etwas beweisen, so lange nicht durch sorgfältige Vergleichung des Stils beider Steine erwiesen wäre, dass sie von einer Hand herrühren können. Allein die Inschrift des St. Petersburger Steins hat alle Merkmale, welche den von den geschicktern modernen Steinschneidern gefälschten Gemmen-Inschriften eigenthümlich sind, und das von Köhler p. 110. vermuthete Motiv der Fälschung stimmt so gut mit dem Geschmack der Zeit überein, in welcher der Stein bekannt wurde, dass Köhler dort wohl das Wahre getroffen haben dürfte.] *St.*

206. Philostr. Heroic. p. 460. Ed. Boissonade: *Winkelmannus vir doctissimus; sed qui caeteroquin oculorum iudicium in videndis artibus haud sane subtile habuit.*

207. Bouillon: Musée des Antiques; Antinoüs du Capitole. St. Victor macht hierbei folgende Bemerkung: *Winkelmann* (Hist. de l'Art: T. II. p. 383.) *prétend que le trait caractéristique d'Antinoüs est la partie inférieure du visage. Il en est un autre plus frappant et que n'a point saisi cet ingénieux antiquaire, dont les connoissances positives dans l'art du dessin n'égaloient point le sentiment vif qu'il avoit des beautés de l'antiquité: c'est la forme élevée de la poitrine, constamment la même dans toutes les statues du favori d'Adrien, et qui suffiroit pour le faire reconnoître dans les debris de la statue la plus mutilée. Nous croyons qu'avant nous personne n'avoit encore fait cette observation remarquable.* Wir können das Merkwürdige in dieser Bemerkung nicht entdecken.

207*a*. Routh: Reliqu. Sacrae; Vol. I. p. 248 — 250.

208. Pausan. Arcad. c. IX. §. 8. p. 488. Ed. Bekk.

Epiphan. adv. Haeres. L. III. c. 12. p. 1093. D.

Zoega l. c. p. 81 — 82. ad num. 134.

Ausführlich und vollständig hat über die Verehrung und die dem Antinous ertheilten Ehrenbezeugungen gehandelt Hr. Professor Lewezow in seiner gründlichen Abhandlung: Ueber den Antinous; S. 13 — 17.

209. Dissertazione sopra una antica Iscrizione rinvenuta nel territorio di Civitá Lavinia, dal S. Niccola Ratti. Vedi: Dissertazioni dell' Accademia Romana di Archeologia; T. II. p. 435 — 462.

[Diese Inschrift ist neuerdings von Theodor Mommsen: de collegiis et sodaliciis Romanorum ausführlich behandelt worden. Ich bemerke hierbei, dass ich im Jahre 1845. die erste Columne dieser Inschrift (mehr gestattete der Besitzer nicht) mit der auch von Hrn. Mommsen wiedergegebenen Rattischen Abschrift verglich, wobei sich namentlich ergab, dass die Unterordnung der Buchstaben an den Zeilenanfängen und die Grösse der Lücken im Original mehr-

fach eine andre ist und die Wiederherstellungs-Versuche hiernach zu modificiren sein werden. Etwas Genaueres kann ich nicht angeben, da ich meine Vergleichung Herrn Mommsen auf seinen Wunsch überlassen habe. Eine einzelne Berichtigung hat später Henzen nach eigner Anschauung des Originals in der Zeitschr. für Alterth. 1848. p. 300. gegeben.] *St.*

210. Fabretti: Inscription. Antiquar. Explicatio, c. VI. p. 456. XVI. et 74. 75.

211. Agostini: Gemme Ant. figur. T. I. tav. 32. p. 6.
Maffei: Gemme Ant. figur. T. I. tav. 87. p. 100 — 101.
Stosch: Gemmae Ant. coel. tab. VIII. p. 11.
Gori: Gemmae Mus. Flor. Vol. II. tab. 2. f. 2. p. 11 — 12.
Lippert: Dactyl. III. Taus. A. no. 102. S. 24.
Bracci: Memor. Vol. I. tav. 10. p. 55.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2868. p. 200.
[Cades: 15, 1433.] *St.*

212. Gesch. der Kunst; V. Buch. S. 188 — 189. der Meyer. Ausgabe. Winkelm.: Monum. ant. ined. Tratt. prelim. p. LVIII. und in der Meyer. Uebersetz. Werke VII. Bd. S. 131 — 132.

213. Catal. de Tassie, no. 2833. p. 198.
[Vergl. Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 735. 1846. p. 110. Ann. dell' Inst. Arch. XVII, p. 267. Dass der Accusativ zulässig, und in welchem Sinne er aufzufassen sei, geht aus dem von mir p. 249. Bemerkten hervor; dass man auch auf Gemmen zuweilen das Epitheton eines Gottes Statt seines eigentlichen Namens setzte, habe ich in Not. 193. erwiesen.] *St.*

214. De Bosset: Essai sur les Médaill. ant. de Cephalon. et d'Ithaque; pl. V. f. 1 — 4. p. 30.

215. De Bosset: l. c. p. 7.

216. Id. ib. p. 7. note.

217. Dodwell's Classic. and topograph. Tour through Greece; Vol. I. chap. 6. p. 192.

218. Id. ibid. p. 192.

219. Pindari Isthm. Od. I. v. 4. p. p. 576. Ed. Heyn. et
Ap. Philon. de Corrupt. Mundi. p. 511. Ed. Mang. T. II.
[Mit Recht hat Creuzer: zur Gemmenkunde p. 162. Köhler in Betreff dieser Münzen beigestimmt.] *St.*

220. Hemsterhuis: Lettre sur une pierre antique du cabinet de M. Théod. de Smeth. La Haye, le 5 Janv. 1762. Auf der ersten Seite ist der Stein in Kupfer gestochen.

221. Ib. p. 3.

222. De Jonge: Notice sur le Cabinet de S. M. le Roi des Pays-Bas; p. 153. n. 18.

[Vergl. Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 735. 1846. p. 110. Ann. dell' Inst. Arch. XVII, p. 267.] *St.*

223. Sapphirus Constantii Imperatoris exposita a Marquardo Frehero. 1602. 4. Wiederholt in:

Du Cange: Glossar. med. et inf. Latinit. T. III. Ed. Paris. 1678. et 1736. und in Bottari's Ausg.; Rom. 1755. p. 157 — 165.

ferner in:

Carpentar. Glossar. med. et inf. Latinit. T. IV. p. 73 — 77. Paris 1766. Ferner unter dem Titel:

Du Cange: Histor. Byzant. Famil. August. Byzant. p. 34. tab. XI. no. 15. Ed. Paris. — p. 24. tab. XI. no. 16. Ed. Venet.

Gemmarum Biga, Scilicet Sardonyx et Sapphirus a Marqu. Frehero explicata, recusa et notis aucta ab H. G. Thulemario. Heidelb. 1681. 4. wiederholt in

Graevii Thesaur. Antiqu. Romanar. T. IX. p. 1145.

Sandrart's deutsche Akademie der Bau - Bild - und Malerey-Künste. Andern Haupttheils II. Th. S. 84.

Banduri: Numism. Imperat. Rom. T. II. p. 208. tab. XI. no. 15.

Tanini: Numism. Imperat. Roman. a Trai. Decio ad Constant. Drac. p. III. et tab. XII. f. 3. p. 304 — 306.

Bracci: Memorie degli Ant. Incis. T. II. Pref. p. VII. tav. aggiunt. IX. f. 3.

[O. Müller: Denkm. I. N. 416.] *St.*

224. Ammian. Marcell. Rer. Gest. L. XXI. c. 16. p. 234. Ed. Ern.

225. Gregor. Nazianz. Orat. advers. Julian. IV. c. 80. p. 116 — 117. Ed. Paris 1778. Vol. I.

226. Fabricii de Peiresc Vita autore Gassendo; L. I. p. 20. Ed. tert. Hagae Com. 1655. 4.

227. Efemeridi Letterar. di Firenze dell' anno 1760. no. 4. col. 49.

228. Liste de quelq. Grav. anciens. Siehe:

Millin: Magaz. Encyclop. II-e année. T. III. p. 375 — 376.

229. Millin: Introduct. à l'Étude des Pierr. Grav. p. 79. note.

230. Numism. Imperat. Romanor. a Trai. Dec. ad Constant. Drac. p. III. et tab. XII. f. 3. p. 304.

231. Tanini: l. c. p. 306.

[Auf ähnliche Weise war Σίφων als Hunde-Name im Gebrauch. Als Eber-Name dürfte auch die Inschrift: Lupus auf einer Berliner Gemme bei Tölken: Verz. p. 345. N. 26. = Nachträge zu den Stosch. Abdr. VI, 26. aufzufassen sein, sowie der Hunde-Name: Lupa bekannt ist.] *St.*

232. Millin: l. c. p. 79 — 80.

233. Mariette: Pierr. Grav. du cab. du Roi; pl. CVI.

Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 702. S. 203 — 204.

Raspe: Catal. de Tass. no. 2223. p. 161.

234. Visconti: Esposiz. dell' Impronte di ant. Gemme del Princ. Chigi; p. 318, no. 521. v. Opere variè; T. II.

235. Agostini: Gemme ant. figur. P. II. tav. 32. p. 37 — 38.
Maffei: Gemm. ant. figur. T. III. tav. 74. p. 133 — 139.
Montfauc.: l'Ant. expl. T. III. P. II. pl. 158. p. 271. et Diar. Italic. c. XXIV. p. 356.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 18. f. 2. p. 51.
Real Galer. di Firenze illustr. Ser. V. tav. 24. f. 1. 2. p. 84.

236. Gorii Gemm. Musei Florent. Vol. I. Praef. p. XIII.
[Die Stellung des Wortes *Εἰρήνη* spricht entschieden für Köhler's Erklärung. Uebrigens vergleiche man einen Berliner Stein mit demselben Namen:
Mus. Cort. pl. 65.
Gravelle: Recueil etc. II, 96.
Raspe: 8524.
Stosch. Abdr. II, 1843.
Tölken: Verz. p. 250. N. 1484.
Cades: 24, 2811.
Ob wohl der Name auf diesen Stein von jenem übertragen oder nach einem andern — häufigen — Gebrauch der von Plinius erwähnten Malerin dieses Namens nachgebildet ist? Ich kann über die Aechtheit dieses Namens nicht nach den vorliegenden Abdrücken urtheilen. Allein, wenn er auch ächt ist, so wird doch wohl heut zu Tage ausser Clarac: Cat. des art. p. 134. Niemand mehr an eine Steinschneiderin Irene denken.] *St.*

237. Maffei: Gemme Ant. figur. T. IV. tab. 71. p. 116 — 117.
Montfauc.: Ant. Expl. T. III. P. II. pl. 175. f. 2. p. 322.
Raspe: Catal. de Tassie; no. 2251. p. 163.
[Aura ist als Hunde-Name auch aus Pollux: Onom. V, 45. bekannt.] *St.*

238. Cassiodori Variar. L. II. ep. 28. p. 26. Ed. Paris. 1589. Fol.

239. Pausan. Eliac. II. c. 13. §. 9. p. 380 — 381. Ed. Bekk.

240. Id. ibid. c. 10. §. 6 — 7. p. 374.

241. Id. ibid. c. 21. §. 7. p. 399.

242. Id. ibid. c. 20. §. 16. p. 397.

243. Anytae Epigr. XV. p. 133. in Anthol. Gr. T. I.
[Die Annahme, dass das Wort *μενεδάϊος* der Name des Pferdes sei, ist schon von den neuern Herausgebern zurückgewiesen worden.] *St.*

244. Spon et Wehler: Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant. T. I. p. 10 — 11. et p. 324 — 325. Diese Inschrift ist aus den Handschriften des Peirescius genommen.
[Gruter: Corp. Inscr. p. 337. 341. 342. Muratori: Inscr. p. 624. Fabretti: Inscript. p. 277 f.] *St.*

245. Prodromus Musei Anton. Capello; fig. 41 et 45.
Montfauc.: Diar. Ital. c. VIII. p. 115 — 116. fig. 3. et

Ant. Expl. T. III. P. II. pl. 164. f. 4. p. 290.

[**Stoltz**: Beschreibung des Kurf. Museum zu Cassel. 1832. p. 62.] *St.*

246. **Cuper**: Lettres de critique, Litérature, d'Histoire etc. p. 474.
**Eckhel**: Doctr. Num. Vet. p. 296. *a.* et p. 298. *b.*

247. **Morelli**: Specim. univers. rei numar. p. 43.

248. **Gruter**: Corp. Inscript. p. 338. [Diese Abschrift ist von den bisher gegebnen die genauste, wie ich aus der Untersuchung des Originals weiss.

Da **Köhler** hier weiter, als es zunächst nothwendig war, auf eine Zusammenstellung von Pferde-Namen eingegangen ist, so wird es manchem Leser nicht unwillkommen sein, eine Vervollständigung derselben, so weit sie nicht schon in den citirten Monumenten liegt, zu finden. Ich schalte daher ein mir von Hrn. **Mercklin** mitgetheiltes Verzeichniss ein:

*Αἰετός* **Jacobs**: Anth. Planud. T. II, p. 86. N. 24.

*Αἴθη* Hom. Il. 23, 295. 409. Paus. V, 8, 1.

Aethion Stat. Theb. VI, 458.

*Αἴθοψ* Eur. apud Eust. ad Il. p. 836, 30. Athen. XV, 465, b. Hygin. 183.

*Αἴθυια* Anth. Planud. T. I. p. 126. N. 13.

*Αἰθώ* Schol. ad Eur. Phoen. 3.

*Αἴθων* Hom. Il. 8, 185.

Aethon Ovid. Met. II, 153. Mythogr. Vat. I, 113. II, 21. III, 8, 6.

Actaeon Fulgent. myth. I, 11.

*Ἀρείων* Hom. Il. 23, 346. Schol. ad Il. ψ, 346. Mythogr. Vat. II, 119.

*Ἀρέτη* Mus. Gregor. II, 8, 2^b^. (Herod. 3, 88.)

*Ἀρίων* Apollod. III, 6, 7.

*Ἅρπαγος*? Mus. Gregor. II, 8, 2^b^.

*Ἀστραπή* Schol. ad Eur. Phoen. 3.

*Ἄσχετος* Stat. Theb. VI, 456. 517.

Baliarchus Serv. ad Virg. Georg. III, 91.

*Βάλιος* Hom. Il. XVI, 149. Apollod. III, 13, 5. Ptol. Heph. 5. p. 192.; 6. p. 196. West.

Barbatus Archaeol. Zeitg. 1848. p. 376.

*Βορυσθένης* Dio Cass. 69. 10. cf. **Sturz**: T. 6. p. 660. **Orelli**: J. L. 824.

*Βουκεφάλας* Arrian. An. 5, 14, 8. Plut. Alex. 61. Plin. H. N. VIII, 42. 64.

*Βροντή* Schol. ad. Eur. Phoen. 3. Hygin: 183.

Germarius (?) Archaeol. Zeitg. 1848. p. 376.

*Γλαῦκος* Schol. ad Il. 4, 27. p. 121, 23.

*Δεῖμος* Serv. ad Virg. Georg. III, 91.

*Δίας* Schol. Pind. Olymp. VI, 21.

*Δικαία* Arist. Pol. 2, 1, 13.

Dinus Hygin: 30.
Δώτωρ Ptolem. Heph. VII, p. 197. West.
Ἐρίφα Paus. VI, 21, 7.
Erythraeus Fulgent. myth. I, 11. Myth. Vat. I, 113. II, 21. III, 8, 6.
Εὐθύδικος Jacobs: Anth. Palat. T. III. p. CIII.
Εὐθύνικος Bullett. dell' Inst. 1847. p. 123.
Eous Ovid. Met. II, 153.
Θόας Schol. Pind. Olymp. VI, 21. Thoe(s) Stat. Theb. VI, 455.
Incitatus Suet. Calig. 55. Dio C. 59, 14. cf. Sturz: T. 6. p. 332.
Καλιφόρα Gerhard: Etrusk. Vasenb. p. 17. T. 12. Auserl. Vasenb. II, p. 82.
Καλλινόμη Gerhard: Auserl. Vasenb. II, p. 82.
Κάλοπα Jahn: Arch. Aufs. p. 140. (Καλὸς παῖς Müller: Denkm. I, 19. 98. Wieseler: Zeitschr. f. d. A.-W. 1847. p. 846.)
Κάλλορος Mus. Greg. II, 17, 2ᵃ.
Calydon Stat. Theb. VI, 458.
Caucasus Sil. Pun. 16, 356.
Κόραξ Mus. Greg. II, 17, 2ᵃ.
Coporus Murator. 625, 2.
Cygnus Stat. Theb. VI, 457. 521.
Κύλλαρος Hom. Il. 8, 185. Od. 23, 246. Virg. Georg III, 90. Mus. Gregor. II, 53, 1ᵇ.
Lampos Fulgent. myth. I, 11. Myth. Vat. I, 113. II, 21. III, 8, 6.
Λάμπων Schol. ad Eur. Phoen. 3. Sil. Pun. 16, 334. Hygin. 30.
Λαγόρας Gerhard: Auserl. Vas. II, p. 8.
Λύκος Paus. VI, 13, 10.
Melissio Senec. Controv. III, praef. p. 399. Bip.
Νικοπόλεμος Bull. dell' Inst. 1847. p. 123.
Ξάνθος Hom. Il. XVI, 149. Apollod. III, 13, 5. Ptol. Heph. 6, p. 196. Westerm. Hygin: 30. Gerhard: Auserl. Vasenb. III, Tab. 191. p. 86.
Ὀρρεδον (?) Gerhard: Auserl. Vas. II, p. 8.
Panchates Sil. Pun. 16, 348.
Παρθενία Paus. VI, 21, 7.
Passerinus Martial. VII, 6. XII, 36.
Πήγασος Hes. Theog. 281. Jacobs: Anth. Planud. T. III, p. 48. N. 66. p. 127. N. 62. T. IV. p. 207. N. 420.
Pelorus Sil. Pun. 16, 355.
Pertinax Dio Cass. 73, 4.
Πόδαργος Pisander: Anth. Pal. VII, 304. Hom. Il. 8, 185. 23, 295. Hygin: 30.
Podarce Stat. Theb. VI, 459.
Πυρία Schol. Il. 4, 27. p. 121. 23.
Πυῤῥίας Unger de Valgio p. 377.

*Πυῤῥος* Bull. dell' Inst. 1847. p. 123.
Pyrois Ovid Met. II, 153.
*Πυροκόμη* Gerhard: Auserl. Vasenb. II, p. 82.
*Ῥαδιάτος* Bull. dell' Inst. 1847. p. 123.
*Ῥόπιος* (?) Gerhard: Auserl. Vasenb. III, 191. p. 86.
*Σημός* Gerhard: Auserl. Vasenb. II, 82.
Scitius Myth. Vat. II, 119.
Sterope Hygin. 183.
Tigris Martial. VII, 6. XII, 36.
*Φαέθων* Hom. Od. ψ, 246. Schol. Eur. Phoen. 3.
*Φάλιος* Gerhard: Etrusk. Vasenb. T. 12. p. 17.
*Φερίνικος* Pind. Ol. I, 18. Pyth. III, 74. Bacchyl. ap. Schol. Pind.
Philogeos Fulgent. myth. I, 11. Myth. Vatic. I, 113. III, 8, 6.
Phlegon Ovid. Metam. II, 154. Hygin: 183.
*Φλόγιος* Suid. s. v. *Κύλλαρος*. Et. M.
*Φόβος* Serv. ad Virg. Georg. III, 91.
*Φοῖνιξ* Paus. VI, 10, 2. Mus. Gregor. II, 17, 2ᵃ.
Pholoe Stat. Theb. VI, 454.
Phosphorus Auson. Epitaph. heroum 35.
Chiron Myth. Vat. II, 119.
*Χρόμιος* (?) Gerhard: Auserl. Vasenb. III, 191. p. 86.
Chromis Stat. Theb. VI, 437.
*Χρόνος* Schol. Eur. Phoen. 3.
Volucris Capitolin. Ver. 6.

Raoul-Rochette (und Lebas: Mon. fig. de la Morée p. 93. 97.) Annali dell' Inst. arch. T. XIX. 1847. p. 254. hält *Μακάρτατος* und *Μελάνωπος* bei Paus. I, 29, 4. ohne Grund für Pferdenamen «Le texte parle de deux cavaliers, mais les noms doivent (!) se rapporter aux deux chevaux.» Sie sind auch sonst als Pferdenamen nicht nachzuweisen, wohl aber als Namen von Athenern. S. Pape. s. vv.

Ich selbst füge nur noch einige Gemmen hinzu. Als sichre Pferde-Namen können die einem Viergespann Impr. gemm. dell' Inst. V, 87. beigeschriebenen Namen: *ΕΥΤΥΧΗΣ ΤΟΡΚΟΥΑΤΟΣ ΑΛΚΙΜΑΣ ΑΚΥΛΟΙΝ* angesehen werden; als wahrscheinliche: *ROTHEVA* (Tölken: Verz. p. 355. N. 121. Stosch. Abdr. V, 47.); *ΠΙΤΙΚΙΝΝΑC* (Tölken: Verz. p. 355. N. 122. Stosch. Abdr. V, 46.); *ΑΙΘΑΛΗC* (Tölken: Verz. p. 406. N. 66. Stosch. Abdr. VII, 2.); *ΤΙΤΥΛΛΟC* (Impr. Gemm. dell' Inst. II, 74.)] *St.*

249. Lipp. Dactyl. II. Taus. no. 722. S 205.
Raspe: Catal de Tass. no. 11655. p. 648.

250. Memorie degli ant. Incisori; T. I. tav. 22. p. 121.
[Diese Berichtigung ist auch von Visconti: Opere var. II, p. 125. gemacht worden. Cades: 33, 206.] *St.*

251. Raspe: Catal. de Tass. no. 7064. p. 411. pl. XLIII.

Der Name auf dem Steine ist deutlich und bestimmt geschrieben, Raspe aber las ihn falsch.

252. Canini: Iconograf. tav. XCIV. p. 350. Ed. d'Amsterdam, 1731. 4. Die erste Ausgabe erschien zu Rom, 1669. Fol.

Bellori: Veter. Philosoph. Poetar. Rhetor. et Orator. Imag.

Baudelot: Utilité des Voyag. T. I. p. 311.

Causs. de la Chausse: Mus. Roman. T. II. Sect. 1. tab. 7. p. 6—7.

Gronov: Thesaur. Ant. Graec. T. II. tab. 85. Dieser Stein ist hier zweimal gestochen, einmal mit, das anderemal ohne Aufschrift.

Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. X. p. 13. Auf diesem Kupfer fehlen die beiden letzten Buchstaben und die Hälfte des dritten vom Ende.

Bracci: Memorie: T. I. tav. 23. p. 125 — 127.

Lipp. Dactyl. I Taus. no. 122. S. 54.

Raspe: Catal. de Tass. no. 1652. p. 130.

[Stosch. Abdr. II, 189.

Cades: 4, 283.

Es könnte auffallen, dass an der modernen Berliner Paste die Buchstaben *ΛΙΘΟ* fehlen (wenigstens fehlen sie auf dem mir vorliegenden Abdrucke und auch das Verzeichniss der Stosch. Abdr. p. 26. kennt sie nicht) und man könnte daraus schliessen wollen, dass jene Buchstaben erst, nachdem die Berliner Paste gefertigt war, dem Original beigefügt seien. Allein diese Paste scheint auch übrigens so schlecht gerathen zu sein, dass sie keinen Schluss dieser Art gestattet, und so dürften wir hier wohl den Namen eines Steinschneiders vor uns haben. Wenn aber die Buchstaben auch derb und schwer sind, so wird doch wohl derselbe Steinschneider auch das Bild geschnitten haben. Denn gerade von einem Steinschneider darf man wohl zunächst erwarten, dass er sich eines von ihm selbst geschnittenen Siegels bediene und den Stil der Buchstaben kann ich nicht mit Köhler ausser allem Verhältniss zu dem des Athena-Kopfes finden. Jedenfalls aber lehrt die Stellung der Inschrift, die Grösse der Buchstaben und der Zusatz *ΛΙΘΟ*, dass Köhler Recht hat, wenn er annimmt, dass diese Inschrift nicht den Verfertiger, sondern den Besitzer des Siegel-Steines, der allerdings wohl ein Schriftschneider und auch der Verfertiger war, anzeigen wolle.] *St.*

253. Esposiz. dell' Impronte di Gemme del Princ. Chigi; p. 337 — 338. no. 4. v. Visconti Op. var. T. II.

254. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 259 — 260.

255. Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 490. no. 122. et planche.

Stosch hatte mehrere Gemmen für den zweiten Theil seiner Steine mit den Namen der Künstler stechen lassen. Einigen Abdrücken von Winkelmann's *Descript. du Cabinet de Stosch* auf besserem Papier sind, ausser den Stichen der beiden Käfer, der fünf Helden vor Theben und des Tydeus,

viele jener neuen Platten beigefügt, unter welchen sich auch dieser Amethyst befindet.

**256.** Introduct. à l'Étude des Pierr. Grav. p. 72.

[Stosch. Abdr. V, 122.

Ein vorliegender Abdruck des Neapler Originals lässt bei mir keinen Zweifel an der Aechtheit der Inschrift bestehen. Dass aber bei diesem Namen nicht von fern an den Steinschneider zu denken ist, hat auch Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 133. bemerkt.] *St.*

**257.** Stosch: Gemm. ant. coel. tab. XXI. p. 27.

Winkelm.: Descr. des Pierr. Grav. du cab. de Stosch, Cl. II. no. 925. p. 161.

Bracci: Memor. T. I. tav. 44. p. 235 — 243.

Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 916. S. 238.

Raspe: Catal. de Tass. no. 8016. p. 469. In der Vorrede aber (p. XXX.) rechnet auch er den Caccas zu den alten Steinschneidern.

[Stosch. Abdr. II, 925. Nachträge: VIII, 136.

Cades: 25, 137.] *St.*

**258.** Esposiz. dell' Impronte di Gemme del Princ. Chigi; p. 321. no. 530. v. Visc. Opere var. T. II.

Guattani: Monum. ined. ovv. Notizie sulla antichità e belle arti di Roma per l'anno 1786. p. 22 — 23. Wenn man die Bemerkung Lessings liest (Kollektan. I Bd. S. 271.): «Căkas, richtiger Săkas», so weiss man nicht, was er damit gemeint hat; denn Căkas steht auf dem Glasflusse, und alle Veränderung dieser Aufschrift ist unnöthig und unzulässig.

[Den Namen mit Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 737. Ann. dell' Inst. Arch. XVII, 271. für eine moderne Fälschung zu halten, ist aus mehr als einem Grunde unzulässig. An dem mit lateinischen Buchstaben geschriebenen griechischen Namen *Καικᾶς* (ich erinnere an den Wind *Καικίας*) würde vielleicht kein Anstoss zu nehmen sein. Ob bei Tölkén: Verz. p. 411. N. 136. derselbe Name zu Grunde liegt?] *St.*

**259.** Stosch: Gemm. ant. coel. tab. XLIV. p. 63,

Winkelm.: Descr. du cab. de Stosch; p. 243. no. 1517.

D'Hancarv.: Ant. Gr. etr. et rom. Vol. III. p. 13.

Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 478. S. 187.

Bracci: Memor. T. II. tav. 87. p. 149.

Selection of Gems of the Duke of Marlborough. T. I. no. 34.

Raspe: Catal. de Tass. Introduct. p. XXXI. no. 4698. p. 290—291.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.

Visconti: Osservaz. sul Catal. degli Incis. p. 120. et

Esposiz. dell' Impronte, p. 208. v. Op. var. T. II.

Lessing's Kollekt. I. Bd. S. 271. Man wundert sich, dass Lessing Winkelmann's Nisonas billigen konnte.

[Stosch. Abdr. II, 1517.
Cades: 20, 2277.] *St.*

260. Routh: Reliquiae Sacrae; Vol. II. p. 477. l. 8. In einer Handschrift des *Concilium Antiochenum in caussa Pauli Samosateni, anno Christi* 269 *coactum*, kommt in einem Briefe der Synode der Name *ΝΙΚΟΜΑΣ* vor. Inzwischen ist dieses eine verdorbene oder abkürzende Lesart, statt welcher andere Handschriften bald *ΝΙΚΟΜΑΔΙΑΝΟΣ*, bald *ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ* (Routh l. c. p. 499) haben.

261. Notice du cab. du Roi des Pays-Bas; p. 161. no. 15.
[Man vergleiche auch die Steine bei Cades: 20, 2100. und 22, 2464.] *St.*

262. Stosch: Gemm. ant. coel. tab. LVII. p. 81.
Bracci: Memor. T. II. tab. 100. p. 193.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2244. p. 243.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 77.
[Stosch. Abdr. II, 450.
Cades: 10, 654.
O. Müller: Denkmäl. II, 78.
Panofka: Antike Weihgesch. Taf. I, 14.
Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 134. Da Hr. Raoul-Rochette gegen Köhler bemerkt, dass auf dem ihm vorliegenden Abdrucke der Punkt zwischen Y und I fehle, so füge ich hinzu, dass derselbe auf dem mir vorliegenden Cades'schen Abdrucke ganz deutlich zu erkennen ist.] *St.*

263. Spillsbury's Collect. of L prints of Ant. Gem's; p. XXVII.
[Raspe: N. 2331.
Lippert: Dact. III, 200.
O. Müller: Denkmäl. II, 317.
Panofka: Antike Weihgesch. T. IV, 6.
Der Stein Thorwaldson's (Müller: Musée Thorv. III, p. 43. N. 309. Cades: 8, 566.) scheint derselbe zu sein.] *St.*

264. Raspe: Catal. de Tass. Introd. p. XXXI. no. 11611. p. 646.

265. Borioni: Collectan. Antiqu. illustr. tab. LXXIV. p. 52—53.
[Die weitere Literatur siehe bei Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 150. und Clarac: Cat. des Art. p. 185 f.] *St.*

266. Bracci: Memor. T. I. tav. 18. p. 97.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2244. p. 163. Raspe nennt den Stein einen rothen Jaspis, und als Besitzer den Duc de St. Aignan.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 69.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte di Chigi; p. 330. no. 558. e Osservaz. sopra il Catal. degli ant. Incis. p. 125. v. Op. var. T. II.
[Cades: 38, 204.
Uebrigens ist der Berliner Stein:
Stosch. Abdr. VII, 93.

**Tölken**: Verz. p. 401. N. 8.,
woraufein liegender Löwe mit der dunkeln Umschrift: *LIMEN ANICETVS* angebracht ist, zu vergleichen.] *St.*

267. Antiquar. Briefe; II Th. Entwürfe zur Fortsetz. §. 59. S. 173. und
Kollektan. zur Literat. I. Bd. S. 74.,
Antiqu. Briefe. II. Th. Zusätze; S. 304.,
Gori: Thesaur. Gemm. Astriferar. T. I. tab. 141. T. II. p. 172—173.
Raspe: Catal. de Tass. no. 1041. p. 94. pl. XX.

268. Lessing: Kollektan. zur Literat.; I Bd. S. 74. und
Antiquar. Briefe; II Bd. S. 324 — 325.

269. Grut. Corp. Inscr. T. IV. p. CLXX — CLXXI.
Gorii Monum. sive Golumb. Liv. Aug. p. 78. IX. p. 96. XXIII. p. 206. CCLI.
Lambin ad Horat. de Art. Poet. v. 114.

[270. Ueber den Namen vergleiche Letronne: Ann. dell' Inst. Arch. XVII, p. 261 f.] *St.*

271. Meusel's Neue Miscellan. artist. Inh.; III St. S. 318 — 321.

272. Lanzi: Saggio di Lingua Etrusca; T. II. P. III. p. 143: *Ogni collezione di gemme antiche presenta alcune figure simboliche di maschere, di animali, di mostri, che niun Edipo s'impegnerebbe ad esporre. Chi commetteva la incisione alludeva con quei simboli a sue particolari circonstanze, talora prendeva anche simboli communi e per cio replicate molto.*

273. Mazocchi: Commentar. in aen. Tabul. Heracl. T. I. p. 146.

274. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 114. S. 34.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8565. p. 504.

275. Antiqu. Briefe; II Th. Entw. zur Fortsetz. §. 59. S. 173. und Th. I. S. 278 — 279.

276. Raspe: Catal. de Tass. no. 6968. p. 406.
[In den Rheinl. Jahrb. I, p. 137. wird ein Carneol erwähnt, auf welchem neben der Inschrift *EROS* ein bewaffneter Amor dargestellt ist, und gesagt, dass «die Aufschrift des Steins eine offenbare Beziehung des so benannten Steinschneiders auf den von ihm gebildeten Gott enthalte». Anzugeben jedoch, ob Bild und Inschrift erhoben oder vertieft geschnitten sind, ob die Inschrift rechtläufig ist, oder nicht, an welchem Orte sie sich befindet, wie die Grösse, die Tiefe, die Breite, die Sperrung der Buchstaben beschaffen ist, ist nicht für nöthig erachtet worden. Ich aber sollte meinen, dass ohne die Kenntniss dieser Dinge nur das gesagt werden könnte, dass der Mangel irgend eines sichern Beispiels für den hier vorausgesetzten Gebrauch und die lateinischen Buchstaben gegen die gegebene Deutung sprechen, während die Inschrift auch für die Namen des Dargestellten oder für den Fall, dass der Stein vertieft geschnitten und die Inschrift nicht rechtläufig ist, für den des Besitzers gehalten werden

kann, der das Wappen seines Siegels mit Rücksicht auf seinen Namen wählte. Vergl. oben p. 256.] *St.*

277. Memorie; T. II. tav. 71, p. 85.
[O. Müller und Wieseler: Denkmäl. II, 511.] *St.*

278. Millin: Étude de Pierr. Grav. p. 75.

279. Raspe: Catal. de Tass. no. 9823. p. 571.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 77.

280. Raspe: Catal. de Tass. no. 6225. p. 368.
Millin: l. c. p. 77.

281. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LX. p. 85.
Gorii Gemm. Mus. Flor. Vol. II. tab. 9. no. 2.
Bracci: Memor. T. II. tav. 104. p. 209.
Raspe: Catal. de Tass. no. 3798. p. 248.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.

282. Notice sur le cabin. du roi des Pays-Bas p 162. no. 9
[Eine antike Paste dieses Steins soll sich in Berlin befinden: Tölken: Verz. p. 395. N. 319. Uebrigens vergl. den Stein bei Cades: 22, 2490. und Clarac: Cat. des art. p. 197.] *St.*

283. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LVIII. p. 83.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 9. no. 3.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 459. S. 183.
Bracci: Memor. T. II. tav. 101. p. 199.
Raspe: l. c. no. 3971. p. 253.
[Stosch. Abdr. II, 1539.
Cades: 18, 1769.] *St.*

284. Visconti: Osservaz. sopra il catal. degl. ant. incis. p. 131. v. Op. var. T. II.
[Dass der Steinschneider eine Maske bilden wollte, lehren die hohlen Augen. Bildungen, die mit dieser in mehreren wesentlichen Zügen übereinstimmen, findet man z. B. als Schmuck eines Bronze-Gefässes, Mus. Borb. II, 47., an Terracotten Campana: Opere in plastica Tav. 38. 54.] *St.*

285. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.

286. Bracci: Memor. T. I. tav. 27. p. 143.

287. [Jahn: Vasenbilder p. 17. ff. Arch. Aufs. p. 141. f. Nur in Betreff eines der hier zusammengestellten Gefässe will ich eine kleine Berichtigung hinzufügen, in Betreff des in den Vasenbildern p. 27. mit *l* bezeichneten, welches ich in der königlichen Sammlung zu München sah. Hr. Jahn beschreibt es nach dem kurzen Referate Fossati's im Bull. dell' Inst. 1829. p. 75. und, indem er diesen missversteht, entsteht ein «das Tympanum schlagender Satyr Eumelpes», während in Wirklichkeit in dem Gemälde eine mit einem Aermel-Untergewand bekleidete Mänade zu sehen ist, welche die Kastanietten schlägt, mit der Beischrift: *EVMEVPEΣ*,

von der jedoch die meisten Buchstaben ganz unsicher sind, weil dort das Gefäss geflickt und überschmiert ist. Die beiden andern Inschriften derselben Seite der Vase, auf welcher die Figuren roth auf schwarzem Grunde sind, lauten: *ΔΙΟΝΥΣΟ* und *ΗΙΑ+ΟΣ*. Die Inschriften der andern Seite, wo die Figuren schwarz auf rothem Grunde erscheinen, sind: *ΙΟΛΕΟ*, *ΗΕΡΑΚΛΕΟΣ*, *ΗΕΡΜΟ* und *ΗΙΠΟΚΡΑΤΕΣ ΚΑΛΟΣ*. Wie auf der letztern Seite die Farbe der Figuren alterthümlicher ist, als auf der erstern, so auch die Zeichnung und die Buchstabenformen. Da nun die Sitte, die Namen der dargestellten Figuren, im Genitiv beizuschreiben, die ältere und bei schwarzen Figuren überwiegend vorwaltende ist, so wie der Nominativ bei rothen Figuren bei weitem überwiegt, so kann man vermuthen, dass bei dem Namen des Dionysos das Σ nur verwischt ist. Ueber den weiblichen Namen aber vermuthe ich Nichts, bevor das Gefäss gereinigt ist.] *St.*

288. Bracci: Memorie; p. 145. not. 7. tav. aggiunt. XV. no. 2.

Raspe: Catal. de Tass. no. 3645. p. 244. Raspe braucht hier das nichtssagende Wort Agat.

289. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.

Visconti: Osservaz. sul Catalogo d. ant. Incis. p. 125. v. Op. var. T. II.

[Es scheint mir unzweifelhaft, dass die angegebnen Buchstaben-Linien nur von dem Unverstande entweder des Steinschneiders oder dessen, der den Stein untersuchte, herrühren und dass ihnen der Name Ἀπιλλῆς zu Grunde liegt. Einen zweiten Stein führt Clarac: Cat. des art. p. 44. an.] *St.*

290. Socrates, sive de Gemmis eius imagine coelatis; tab. IV. f. 15 p. 26 — 28.

Cuper: de Elephant. c. X. in Sallengr. Nov. Thes. Antiquit. T. III. p. 90.

Stosch: Gemm. ant. coel. p. 4.

Dactyl. Smith. T. II. p. XXV.

Klotz: Ueber den Nutz. u. Gebrauch d. geschnitt. Steine S. 37—38.

Bracci: Memorie; T. I. Prefaz. p. XVIII.

Lessing's Kollektan. I. Bd. S. 276 — 277.

Murr: Biblioth. Dactyliogr. p. 75.

Bei Murr und einigen andern Schriftstellern wird der Stein mit dem Namen des Euelpistos ungenau beschrieben. Chiflet hatte drei Gemmen bekannt gemacht und in einer Kupfertafel geliefert, die Cuper wiederholt hat. Die eine und die vornehmste, die den Namen Euelpistos trägt, ward oben beschrieben. Die zweite stellt vor einen Elephantenkopf zusammengesetzt mit zwei bärtigen Köpfen. Auf der dritten sieht man einen Elephantenkopf, dessen Russel einen Palmenzweig hält und der mit einer bärtigen und mit einer weiblichen Maske vereinigt ist. [Noch ein Stein wird bei Clarac: Cat. des art. p. 108. erwähnt.] *St.*

291. Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. no. 890. p. 94.

292. Raspe: Catal. de Tass. Préf. p. XXX.

293. Raspe: ibid. no. 6630. p. 609.

294. Man vergleiche die Anmerkungen 155 u. 156.

294[a]. [Auch der Berliner Stein (Stosch. Abdr. II, 1353. Tölken: Verz. p. 394. No. 310.) mit dem Namen des *APOLLONIDES* hat dasselbe Schicksal gehabt. Vergl. Clarac: Cat. des art. p. 46. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 120.] *St.*

295. Mariette: Descr. somm. des Pierr. Grav. de Crozat; p. 52. no. 826, Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; p. 93. no. 868. Descr. des principal. Pierr. Grav. du Duc. d'Orl. To. I. pl. 56. p. 234.

296. Man sehe Anmerk. 288.

297. Raspe: Catal. de Tass. no. 3841. p. 249.
[Stosch. Abdr. IV, 66. Tölken: Verz. p. 316. N. 58.] *St.*

298. Plin. Nat. Hist. L. VII. c. 53. s. 54. p. 410. l. 1. Diese Nachricht bestätigt das, was wir schon von den Masken der Alten wissen, dass sie aus zwei Stücken bestanden, welche den ganzen Kopf einschlossen. Wäre die Maske des Ofilius Hilarus nicht von dieser Art gewesen, wie würde er sie haben vor sich hinstellen können und ihr seinen Kranz aufsetzen?

299. Mariette: Descr. somm. des Pierr. Grav. de Crozat; p. 47. no. 752. Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; p. 86. no. 778.

300. Gorii Inscript. per Hetrur. urb. extant. T. I. Tab. 12. no. 7. p. 74—75. Gorii Gemmae Mus. Flor. T. II. tab. 13. no. 3. p. 36. Raspe: Catal. de Tass. no. 3838. p. 249.

301. Gell's Pompeiana; New Series; p. 77.

302. Jacobs: Comment. ad Anthol. Gr. T. I. P. II. p. 279 — 282.

303. Aristophan. Γῆρας ap. Phrynich. s. v. Διονύσιον. et in Aristophan. fragm. ex recens. Dindorf. c. V. p. 105 — 106. Meursii ad libr. de luxu Roman. Mantissa; c. XI. p. 108 — 109.

304. Callimach. Epigr. XXVIII. in Jacobsii Anth. Gr. p. 219. et Comment. T. I. P. II. p. 280 — 282.

305. Asclepiad. Epigr. XXXI. ib. p. 151. et Jacobs. Comm. ibid. p. 280 — 282.

306. Callimach. Epigr. XXVII. ib. p. 218 — 219. et Jacobs. Comm. ibid. p. 279 — 280.

307. Tertullian: Carmen ad Senatorem Apost. p. 62. Ed. Camerac.
*Nunc quoque cum sistro faciem portare caninam.*

Apuleii Metamorph. L. XI. p. 776. Edit. Ruhnken.: *Nunc aurea facie sublimis, attollens canis cervices arduas, laeva caduceum gerens, dextra palmam virentem quatiens.*

308. Tibull. L. II. eleg. 1. v. 55 — 56. p. 136 — 137. Ed. Wunderl.
*Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti*
*Primus inexperta duxit ab arte choros.*

Tzetz. Chilias VI. hist. 85. v. 866 — 869.

309. Mémoir. de l'Acad. Imp. des Scienc. de St.-Pétersbourg. VI Série. T. II. p. 102 — 105.

310. Mém. de l'Acad. d. Scienc. de St.-Pétersb. l. c. p. 102.

311. Monum. ant. du Musée Napoléon expliqués par Petit Radel. T. II. pl. 5. p. 15 — 16.

Bouillon: Musée des Antiqu.; T. III. Bustes, pl. 2. no. 2. p. 3. Die Höhe dieses Brustbildes beträgt 10 Franz. Zoll.

312. Mém. de l'Acad. de St.-Pétersb. l. c. Kupfertaf. no. 1. 2. 3.

313. M. A. Caus. de la Chausse: Roman. Museum; T. II. Sect. 5. tab. XIV.

Le grand cabin. Romain de M. A. Caus. de la Chausse; no. X. p. 97.

Montfaucon: Ant. Expl. T. V. P. II. pl. 178. f. 2. p. 223.

Im letztern Werke finden sich noch zwei ähnliche, aber weniger vollständig ausgestattete, Masken, von denen die erste auf einem menschlichen Fusse ruht, an dem die Oeffnung für den Docht sich an der grossen Zehe befindet.

Id. ibid. pl. 148. f. 4. p. 206. et pl. 176. f. 3. p. 223.

314. Sculture del Palazzo della Villa Borghese; P. II. Stanza 7. tav. 16. 17 p. 63 — 67.

Bouillon: Musée des Antiqu. T. III. Basrel. pl. 17. f 3. 4. p. 21—22.

[Clarac: Musée des sculpt. T. 113, 315.] *St.*

315. Mém. de l'Acad. de St.-Pétersb. l. c. S. 106 und 108. Kupfert. no. 6 und 7.

316. Nachricht von den drei hier erwähnten merkwürdigen Masken des Berliner Museums habe ich durch die Gefälligkeit des Hrn. Director Levezow erhalten.

317. Suid. v. *Θέσπις*.

318. Plato in Sophist. ap. Polluc. Onom. L. X. c. 40. Segm. 167. p. 1354. et L. II. c. 4. Segm. 47. p. 176.

Ulpian. ad Demosth. de Legat. male gesta; p. 116. A.: *ἰςέον δὲ ὅτι οἱ νεώτεροι λέγουσιν αὐτὸ προσωπεῖον, ἐν δὲ τοῖς ἀρχαιοτέροις βιβλίοις εὑρίσκεται τὸ πρόσωπον.*

Hesych. v. *Προσωπεῖον, ἡ νῦν καλουμένη τῶν γυναικῶν προσωπίς.*

319. Pollux: Onom. L. X. c. 40. Segm. 167. p. 1353 — 1354. et

Aristophan. Danaid. ap. Polluc. L. X. c. 28. Segm. 127. p. 1306.

Aristophan. Fragm. ex recens. Dindorf c. XV. p. 125.

320. Prudent. ctra Symmach. L. II. v. 646 — 647. p. 194. Ed. Bodon:

*Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato*
*Grande aliquod cuius per hiatum crimen anhelet.*

321. Hesych. v. *Κυλίνθιον. προσωπεῖον ξυλινον.* Id. v. *Κύνθιον. προσωπεῖον ξυλινον.* et v. *Κυριθρα. προσωπεῖα ξυλινα.*

322. Hesych. v. *Κυριττοί. οἱ ἔχοντες τὰ ξυλινα πρόσωπα, κατὰ Ἰταλίαν, καὶ ἑορτάζοντες τῇ Κορυθαλλίᾳ, γελοιαςαί.*

*

323. Tristan: Commentair. histor. T. I. p. 705.

324. Mariette: Descr. du cab. des Pierr. Grav. de Crozat; p. 13. no. 228.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; p. 30. no. 273.

325. Agostini: Gemme ant. figur. P. I. tav. 166. p. 35 — 36.
Maffei: Gemme ant. fig. T. IV. tav. 46. p. 69 — 70.
Montfaucon: l'Ant. expl. T. III. P. II. pl. 153. f. 4. p. 265.
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 17. f. 3. p. 47.
Gorii Inscr. per Hetr. urb. extant. T. I. pl. 9. f. 3. p. 67.
[Ueber den Namen vergl. Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 730. Ann. dell' Inst. XVII, 261.] *St.*

326. Agostini: Gemme ant. figur. P. II. tav. 32. p. 37 — 38.
Maffei: Gemme ant. figur. T. III. tav. 74. p. 133 — 139.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 18. f. 2 et 3. p. 49 — 50.
Montfauc.: Diar. Ital. c. XXXIV. p. 156. et
Ant. Expl. T. III. P. 2. pl. 158. p. 271.
Reale Galler. di Firenze illustr.; Serie V. tav. 24. f. 1. 2. p. 185 — 200. Zannoni nennt das Thier neben Marcellus eine Hündin, was vielleicht richtiger ist, obgleich sein Kupfer, so wie das frühere in Agostini's Werke, die Streitfrage unentschieden lassen.

326[a]. [Ich zweifle an der Richtigkeit der vom Verf. gegebenen Erklärung der Inschrift, zunächst weil ich aus einer grössern Anzahl sehr wohl gerathener Abdrücke dieses Steins ersehe, dass das von Köhler supplirte *K* nicht verwischt, sondern von Anfang an nicht da gewesen ist, und eine Vermuthung, die auf der Annahme ruht, dass der Steinschneider den Anfangsbuchstaben eines Wortes weggelassen habe, immer gewaltsam ist; ferner weil das auf Monumenten aller Art so häufige *NIKA* (zu den von Jahn: Arch. Beiträge p. 209 f. zusammengestellten Beispielen füge ich noch eine Gemme bei Gori: Mus. Flor. II, 14, 3., ein Vasengemälde bei Millingen: Div. Coll. T. 48., ein Wandgemälde bei Secchi: Monumenti inediti d'un antico sepolcro T. I. und eine Marmor-Inschrift in den Ann. dell' Inst. arch. XIX, p. 127.) wenigstens in der Regel nicht das Substantiv, sondern das Verbum ist, und selbst die Inschrift des unmittelbar darauf von Köhler erwähnten Steins *Πομπήιος νικᾷ* gelesen werden kann; endlich weil der Name *ΔΙΟΚΛΗϹ* so neben den Wagenlenker geschrieben ist, dass kaum bezweifelt werden kann, dass sich der Name auf ihn selbst, nicht auf einen andern beziehe. Man wird also in den übrigen Buchstaben einen näher bezeichnenden Zusatz zu den Worten: *νικᾷ Διοκλῆς* zu suchen haben, wenngleich ich eine hinreichend wahrscheinliche Vermuthung hierüber noch nicht vorzubringen weiss. Den Namen *Διοκλῆς* findet man auch auf einem Berliner Steine. Stosch. Abdr. II, 1485. Tölken: Verz. p. 196. N. 1010. und die Citate bei Clarac: Catal. des art. p. 91.] *St.*

327. Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tav. 11. f: 1 — 5. p. 27 — 32.
Reale Galler. di Firenze illustr. Ser. V. tav. 25. p. 193 — 200.

328. Gorii Inscr. per Hetrur. urb. extant. T. I. tab. 11. f. 3. p. 71 et Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 12. f. 4. p. 34.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11772. p. 651.

329. Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 19. f. 3. p. 51.
[Der Zusammenhang, welcher zwischen dem Namen Faustus und dem Wappen Statt findet, wird Niemandem entgehen.] *St.*

330. Mariette: Descr. du cab. des Pierr. Grav. de Crozat, no. 794. p. 50.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; no. 846. p 95.
La Chau et Le Blond: Descr. des princ. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. II. pl. 60 p. 167.

330[a]. [Wie diese Inschrift aufzufassen ist, habe ich schon p. 249 angemerkt. Man kann damit die in Antium gefundene «Ara Tranquillitatis», gegenwärtig im Capitolinischen Museum, (Mus. Capit. IV, 31.) vergleichen.] *St.*

331. Raspe: Catal. de Tassie, no. 14478. p. 752.
[Ein vertieft geschnittener Stein, auf welchem neben einem bärtigen Brustbilde *CISSI* geschrieben ist, befindet sich in der Kaiserlich-Russischen Sammlung.] *St.*

332. Winkelmann: Descr. du cab. de Stosch; p. 441. no. 213.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11155. p. 630.
[Stosch. Abdr. IV, 213.
Cades: 33, 71.
Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 67.] *St.*

Auf einem Sarde der Kaiserlichen Sammlung zu St. Petersburg, mit dem Bildnisse eines jungen Mannes, befinden sich die vielleicht geflissendlich unverständlich gegrabenen Worte *ЄPCϽC·ЄKOPA*, welche *ЄPCϽ CЄ KOPA* zu lesen sind. Arbeit und Aufschrift sind neu (Raspe: l. c. no. 12186. p. 666.)

[Die Aechtheit dieses Steins ist allerdings sowohl des Schnittes als auch der Anwendung des Punktes wegen sehr verdächtig. Sollte es aber nicht wahrscheinlicher sein, dass der moderne Steinschneider Bild und Inschrift nach einem antiken Steine gefertigt und die letztere nur nicht verstanden habe?] *St.*

333. Raspe: Catal. de Tass. no. 10880. p. 621.

334. Raspe: ibid. no. 11767. p. 651. Raspe irrt sich wenn er diese beiden Köpfe für Bildnisse des Antoninus Pius und der Faustina hält.
[Cades: 33, 243. Libens ist kein Name, sondern im Sinne des Schenkenden oder Weihenden beigeschrieben und «dedi» zu suppliren. Siehe oben p. 250.] *St.*

335. Montfaucon: Antiqu. expl. Supplem. T. III. pl. 7. f. 2 p. 26—27. Dem Kupfer mangelt die Aufschrift.
Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 438 — 439.

Caylus: sur deux Camées; S. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. XXVII. p. 167 — 169. Deutsch in:

Caylus: Abhandl. zur Gesch. u. zur Kunst, übersetzt von Meusel, II. Th. S. 274 — 276. Taf. M.

Bracci: Memorie; T. I. tav. 14. p. 81.

Amaduzzi: sopra una gemma dell' Academ. Etrusca; v. Saggi dell'Academ. di Cortona. T. IX. p. 147.

Millin: Voyage dans le Midi de la France; T. I. ch. 7. p. 95.

336. Millin: Introduct. à l'Étude des Pierr. Grav. p. 66.

336[a]. [Ueber das *H* statt *EI* vergleiche man ausser Franz: Elem. Epigr. p. 247. die Fragmente Ilischer Tafeln und Stephani: Titul. Graec. P. IV. p. 19.] *St.*

336[b]. [Köhler konnte für seine Ansicht noch überdies geltend machen, dass es, da die Bildnisse erhoben, die Buchstaben vertieft geschnitten sind, schon durch den allgemeinen Gebrauch des Alterthums wahrscheinlich wird, dass die Inschrift erst später, wenn auch offenbar noch im Alterthum, von andrer Hand hinzugefügt sei, dass ferner diese Annahme durch die sehr wesentliche Verschiedenheit zwischen dem Schnitt der Bilder und dem der Buchstaben eine nicht geringe Bestätigung findet, und dass endlich zwei an einem Kunstwerk gemeinschaftlich arbeitende Künstler dies Verhältniss niemals, so weit unsere gegenwärtige Kenntniss reicht, mit der Praeposition *σὺν* oder *cum* angezeigt haben. Denn wenn Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 114. die Stelle des Plinius: h. n. XXXVI, 38. als Gegenbeweis anführt, so hat er den sehr wesentlichen Unterschied übersehen, dass dort nicht die Künstler am Kunstwerke von sich selbst, sondern ein Andrer, ein Historiker, von den Künstlern und ihren Werken spricht. Hingegen ist es in römischer Zeit ganz gewöhnlich, dass griechische und lateinische Weih-Inschriften nur die Hauptperson von den Weihenden im Nominativ nennen, die Namen der übrigen aber mit den Praepositionen *σὺν* oder *cum* an diesen anknüpfen z. B. Böckh: Corp. Inscr. 2925. Muratori: p. 1977, 6. 1978, 8. Auch liegt offenbar eben darin, dass die mit einer dieser Praepositionen an eine andre angeknüpfte Person hinter dieser an Wichtigkeit zurücktritt, der Grund, wesshalb wir diese Form von Künstler-Inschriften nirgends finden. Denn wer nur einen untergeordneten Antheil an einem Kunstwerke hatte, dessen Name wurde im Alterthum so wenig, als heutzutage, in die Künstler-Inschrift aufgenommen. Hatten aber zwei Künstler einen gleich wichtigen Antheil an einem Werke, so konnte dies nur dadurch ausgedrückt werden, dass die Namen beider unverbunden oder durch *καὶ* verbunden genannt wurden. War hingegen der Antheil ein der Art nach verschiedner, und sollte dies bezeichnet werden, so wurden da zu der Natur der Sache gemäss andere Redewendungen gewählt.] *St.*

337. Für Dactyliographie und Sphragistik vornehmlich wichtig sind folgende Stücke aus jenen Denkmälern besonders aufzustellen :

1. Ein grosser Onyx vorstellend einen Tragelaph, 32 Drachmen wiegend. Das genannte Thier, ein Geschöpf der Einbildung, über das die Bemerkungen des Hrn. Böckh in seiner Staatshaltung Athens nachzusehen sind, war vielleicht ganz aus dem Runden gearbeitet. Nimmt man aber an, dass es ein Camee gewesen, so ist unter Onyx ein Sardonyx zu verstehen, weil geraume Zeit nach Abfassung dieser alten Marmortafeln das Wort Sardonyx erst in Gebrauch gekommen war, um einen schichtigen Stein zu bezeichnen, wie künftig ausführlicher wird bewiesen werden.

Böckh's Staatshaushalt. der Athener; II. Bd. S. 304 — 305. Taf. V. Inschr. 12. Zeile 9 — 10.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. P. 2. p. 233. no. 150. b. lin. 11 — 12: *ONTΞ ΜΕΓΑΣ ΤΡΑΓΕΛΑΦΟ ΓΡΙΑ[ΓΙΖΟΝΤΟΣ ΣΤΑ]ΘΜΟΝ*: *ΔΔΔ⊢⊢*:

2. Ein Onyx, der 276 Drachmen ½ Obolos wog, von dem man ungern eine nähere Beschreibung vermisst, von dem sich aber vermuthen lässt, dass er nicht mit Bildwerk versehen war, weil man sonst, wie bei dem vorher erwähnten Onyx der Vorstellung würde gedacht haben.

Böckh's Staatshaushalt. II. Bd. S. 317. Taf. VI. Inschr. 13. Zeile 30.

Böckh: Corp. Inscr. Gr. Vol. I. p. 240. no. 151. lin. 29: *ONTΞ ΣΤΑΘΜΟΝ ΗΗΡΔΔΓ⊢C*.

3. Ein zum Siegeln tief geschnittener und in einen goldenen Ring gefasster Onyx.

Böckh a. a. O. II. Bd. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 33 — 34.

Böckh: Corp. Inscr. Gr. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* l. 35 — 36: *ONTΞ [ΣΦΡΑΓΙΣ Χ]ΡΤΣΟΝ ΔΑΚΤΤΛΙΟΝ ΕΧΩΝ*.

4. Ein in einen silbernen Ring gefasster Onyx.

Böckh a. a. O. S. 325. VII. Eingeheftete Inschrift, Zeile 14.

Böckh: Corp. Inscr. Gr. Vol. I. p. 243. no. 152. lin. 14: *O]N[T]Ξ ΑΡΓΤΡ[ΟΝ ΔΑΚΤΤΛΙΟΝ ΕΧΩΝ*.

5. Ein vertieft geschnittener Jaspis zum Siegeln, in einem goldenen Ringe.

Böckh a. a. O. II. Bd. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 34.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 36: *ΣΦΡΑΓΙΣ ΙΑΣΓΙΣ ΧΡΤΣΟΝ ΔΑΚΤΤΛ[ΙΟΝ ΕΧΟΣΑ*.

6. Ein in Jaspis geschnittenes und vergoldetes Siegel.

Böckh a. a O. II. B. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 35.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 37: *ΣΦΡΑΓΙΣ ΙΑΣΓΙΣ ΓΕΡΙΚΕΧΡΤΣΟΜΕΝΗ*.

7. Eine Siegelgemme in einem goldenen Ringe.

Böckh a. a. O. II. Bd. S. 286. Taf. VI. Inschr. 11. Zeile 23.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 190. no. 139. lin. 22 — 23: *ΣΦΡΑΓΙΣ ΤΟ]Ν ΔΑΚΤΤΛΙΟΝ ΧΡΤΣΟΝ [Ε]Χ[ΟΣΑ*.

8. Eine andere Siegelgemme, die auch in einen goldenen Ring gefasst war, hatte Dexilla geweiht.

Böckh a. a. O. II. Bd. S. 309. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 29—30.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin 31 — 32.

*ΣΦΡΑΓ]ΙΣ ΧΡΥΣΟΝ ΔΑΚΤΥΛΙΟΝ ΕΧΟΣΑ ΔΕΞΙΛΛΑ ΑΝΕΘΗΚΕ.*

9. Zwei Siegelgemmen in einen goldenen Ring gefasst.

Böckh a. a. O. II. Bd. Tafel IV. Inschr. 12. *a.* Zeile 45.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 232. no. 150. *a.* lin. 44:

*ΔΥΟ ΣΦΡ]ΑΓΙΔΕ ΛΙΘΙΝΩ ΧΡΥΣΟΝ ΕΧΟΣΑ ΤΟΝ ΔΑΚΤΥΛΙΟΝ.*

10. Zwei in silberne Ringe gefasste Siegelgemmen.

Böckh a. a. O. II. Bd. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 36 — 37.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 38 — 39:

*ΣΦΡΑΓΙΔΕΣ ΔΥΟ ΑΡΓΥ[ΡΟΣ ΔΑΚΤΥΛΙ]ΟΣ ΕΧΟΣΑΙ.*

11. Eine vergoldete Siegelgemme.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* l. 40:

*ΣΦΡΑΓΙΣ ΠΕΡΙΧΡΥΣΟΣ.*

12. Sieben farbige und vergoldete Siegel von Glas.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 39:

*ΣΦΡΑΓΙΔΕΣ ΥΑΛΙΝΑΙ : ΠΙΙ : ΠΟΙΚΙΛΑΙ ΠΕΡΙΚΕ[ΧΡΥΣΩΜΕΝΑΙ.*

13. Acht silberne Ringe, zugleich feines Gold und ein Siegel.

Böckh a. a. O. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 24 — 25.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 26 — 27:

*ΔΑΚΤΥ[ΛΙΟΙ ΑΡΓΥ]ΡΟΙ ΟΚΤΩ ΠΡΟΣΕΝΙ ΧΡΥΣΙΟΝ ΑΠΥΡΟΝ.*

14. Ein goldener Ring von 1 Dr. 3 Obol. an Gewicht, den Axiothea, Sokles Gattin, geweiht hatte.

Böckh a. a. O. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 18 — 19.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* Zeile 19 — 20:

*ΧΡΥ]ΣΟΣ ΔΑΚΤΥΛΙΟΣ ΟΝ ΑΞΙΟΘΕΑ ΣΩΚΛΕΟΣ ΓΥΝΗ ΑΝΕΘΗΚΕ ΣΤΑΘΜΟΝ : ΗΙΙ :*

15. Einen goldenen Ring, an den noch feines Gold gebunden war, hatte Phryniskos der Thessaler geweiht.

Böckh a. a. O. II. Bd. S. 303. Taf. V. Inschr. 12. *b.* Zeile 5 — 6.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 7 — 8:

*ΔΑΚΤΥΛΙΟΣ ΧΡΥΣΟΣ ΚΑΙ ΧΡ[ΥΣΙΟΝ ΑΠΥΡΟΝ ΠΡΟΣΕΣΤΙ] ΔΕΔΕΜΕΝΟΝ ΟΝ ΦΡΥΝΙΣΚΟΣ ΘΕΤΤΑΛΟΣ ΑΝΕΘ[ΗΚΕ.*

16. Wenn Wohlhabende Geschenke von nicht unbedeutendem Werthe darbrachten, so wurden auch in Tempeln geringere Gaben angenommen. So hatte Platho... aus Aegina einen goldenen einfachen Fingerreif, von $1^1/_2$ Obol am Gewicht,

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 232. no. 150*a.* lin. 38—39:

*ΔΑΚΤΥΛΙΟΣ ΑΠΕΡΩΝ ΧΡΥΣΟΣ ΟΝ ΠΛΑΘΟ . . [ΑΙΓ]ΙΝΗΤΗΣ ΑΝΕΘΗΚΕ ΣΤΑΘΜΟΝ ΤΟΥΤΟ : IC :* und

17. Thaumarete, unter mehrern andern Kleinigkeiten, fünf zinnerne Ohrgehänge dargebracht, und alles war in einem besondern Kästchen bewahrt:

Böckh a. a. O. II Bd. S. 308.

Böckh: Corp. Inscr. Graec. Vol. I. p. 233. no. 150. *b.* lin. 27 — 29.

*ΚΑ]ΤΤΙΤΕΡΙΝΑ ΕΝΩΙΔΙΑ ΠΕΝΤΕ ΤΑΥΤΑ ΘΑΥΜΑΡΕΤΗ ΑΝΕΘΗΚ[Ε.*

[Weitere Bruchstücke von Inschriften dieser Art sind inzwischen durch Rangabé: Antiqu. Hellén. p. 92 ff. veröffentlicht worden.] *St.*

338. Incert. Poet. Epigr. CXIII. p. 140. in Jacobs. Anthol. Gr. T. IV.

*Ἴυγξ — — — —*

*Χρυσῷ ποικιλθεῖσα, διαυγέος ἐξ ἀμεθύσου*

*γλυπτὴ — — — —*

*Πορφυρέης ἀμνοῦ μαλακῇ τριχὶ μέσσα δεθεῖσα.*

339. Descript. d'une médaille de Spartocus; p. 59 — 61.

[Serapis II, p. 64.] *St.*

340. Plutarch. Isocrat. in Vit. X. Rhet. c. IV. p. 367. Ed. Wytt.

Philostrat. Vit. Sophist. L. I. p. 506. Ed. Olear.

Incert. Poet, Epigr. DLIV. p. 234. in Jacobs. Anthol. Graec. T. IV.

340[a]. Plutarch. l. c. p. 364.

341. Leonid. Tarent. Epigr. XV. p. 158. in Jacobs. Anth. Gr T. I.

342. Pancrat. Epigr. I. p. 191. ib. T. I.

343. Callimach. Epigr. XXV. p. 218. ib. T. I.

344. Diodor. Sic. L. XIX. c. 2. p. 195.

345. Chandler: Inscr. Ant. App. tab. IV. et V. p. 91.

346. Salmas. duar. Inscr. Expl. p. 80. v. 8.

347. Clarke's Travels; Vol. III. ch. 14. p. 591.

348. Torremuzza: Sicil. et obiac. Insul. Inscr. p. 20. lit. 3.

349. Theocrit. Idyll. X. v. 32 — 33.

350. Incert. poet. Epigr. CLXXXVII. p. 156. v. Jacobs. Anthol. Gr. T. IV.

351. Sueton. Calig. c. VII. p. 333. Ed. Wolf.

Das Wort *ΑΝЄΘΗΚЄ* hat sich bis jetzt auf keiner Gemme gefunden. Man liest es zwar auf einem Amethyste, der vormals dem Andreini zu Florenz gehörte und auf dem Titelblatte von Gori's Inschriftensammlung in Kupfer gestochen ist[a]. Allein die groben Fehler, welche Gori nicht angegeben, sondern vielmehr verbessert hat, welche aber Raspe genau wiederholt hat[b], beweisen den neuen Ursprung dieser elenden Aufschrift, den der Name des vormaligen Besitzers Andreini noch mehr bestätigt.

[Inhalt und Abfassungs-Form der Inschrift lassen kaum an einen modernen Fälscher denken, und die in der Inschrift vorkommenden Abweichungen der Orthographie *HЄ* statt *ῃ*, *I* statt *η*, X statt *κ*, sind einer Seits in Inschriften des spätern Alterthums, dem dieser Stein angehört, nicht selten, andrer Seits der Art, dass sie derjenige, welcher diese Inschrift in neuerer Zeit zu componiren im Stande

*a.* Inscript. per Hetrur. urb. ext. T. I. p. 34.

*b.* Catal. de Tass. no. 5562. p. 386.

war, gewiss vermieden haben würde. Uebrigens habe ich p. 249 noch einen andern Stein dieser Art beigebracht.] *St.*

352. Lanzi: Saggio di Lingua Etr. Vol. I. P. 2. p. 103 — 104. Lanzi liefert daselbst eine bekannte Aufschrift aus dem Nanischen Museum, und bemerkt dabei, dass Paciaudi ihrer gedacht habe. Er setzt hinzu: *riflette che non è espresso il Nume, a cui si offerisce, e che il costume di scriverlo ne' donarj è forse posteriore. Anche nelle statuette etrusche si legge sempre il donatore; il Nume non so se mai.* Dasselbe hatte vier Jahre vorher Brunck in folgenden Worten bemerkt [a]: *rebus ipsis dedicatis inscribebant epigrammata, ita ut in inscriptione quid res dedicata esset declarare opus non haberent.*

353. Incert. Poet. Epigr. CLXVIII. p. 151. v. Jacobs. Anthol. Gr. Vol. IV.
Plutarch. de Pueror. Educat. c. XX. p. 50. Ed. Wytt.

354. Appian. de Bell. Civil. L. I. c. 97. p. 138. Ed. Schw.
Brunck ad Epigr. cit. in Anal. Vet. Poet. Graec. T. III. p. 267.

355. Sur deux Camées; voy. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. XXXVII. p. 169 — 170. et pl.
Caylus: Abhandl. übersetzt von Klotz. II. Th. S. 276 — 277.

356. Memor. degli Ant. Incis. T. I. tav. 16. p. 83 e 89.

357. Millin: Introduct. à l'étude des Pierr. Grav. p. 66.

358. Traité des Pierr. Grav. p. 438.

359. Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 380. no. 274.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 275. S. 75.
Amaduzzi l. c. p. 146 — 147.
Bracci: l. c. T. I. tab. 16.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7823. p. 453 — 454. pl. XLV.
Wenn dieser Camee derselbe ist, von dem Winkelmann spricht, so ist Raspe's Beschreibung sehr ungenau.

[Cades: 30, 56. Selbst wenn die Inschrift dieses Steins antik wäre, so würde sie doch nicht leicht für den Namen des Steinschneiders gehalten werden können, da die Figuren erhoben, die Inschrift vertieft geschnitten ist. In diesem Falle aber kann der Unbefangene kaum an dem modernen Betruge zweifeln und es nützt nichts, dass Clarac: Catal. des art. p. 29 f. und Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 113. noch einige ganz ungenügend bekannte Steine mit diesem Namen anführen; denn vor Allem müsste deren Aechtheit und noch mehr die ihrer Inschriften erwiesen werden. Wenn irgend eine Fälschung von Künstler-Namen durch ihre Ungeschicktheit sich selbst verrathen und von Köhler auf evidente Weise nachgewiesen ist, so gilt dies gerade von diesem Beispiele.] *St.*

360. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 67.

361. Esposiz. dell' Impronte di Gemme del Pr. Chigi; p. 316. no. 514. v. Visc. Op. var. T. II.

---

a. Anal. Vet. Poet. Graec. T. III. p. 267.

362. Descr. du Cabin. de Stosch. p. 139. no. 737.

Levezow: über die Frage: ob die mediceische Venus ein Bild der knidischen von Praxiteles sei. S. 44.

[**Boettiger: Ideen zur Kunstmythologie II, p. 340.**

**Creuzer: Zur Gemmenkunde p. 54.**

**Cades: 10, 761.]** *St.*

So wie auf dem hier angezogenen Steine, sind ähnliche Imperative auf andern Gemmen der Alten am Ende mit *I* statt *ЄI* geschrieben. Auch Adverbia wie *ΠΑΝΟΙΚΙ* finden sich auf Gemmen. [**Die Ergänzung** *Εὔπλοια* **wird unterstützt durch einen Stein bei Cades: 44, 6. und einen andern der Berliner Sammlung: Stosch. Abdr. VI, 50. = Tölken: Verz. p. 374. N. 79.; Köhlers Ergänzung** *Εὐπλόϊ* **d. h.** *Εὐπλόει* **ausser vielen andern durch die schon erwähnte Paste: Stosch. Abdr. VI, 46. und durch die Beschaffenheit des Steines selbst. Zur Voraussetzung einer sepulcralen Nebenbedeutung, wie Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn. p. 135 f. will, bietet der Stein gar keine Veranlassung, eher zu der einer erotischen Beziehung, wie Boettiger wollte.]** *St.*

363. Memor. degli Ant. Incis. Vol. II. tav. 72. p. 89—91. Dass Euplus als Name auf einer alten Aufschrift vorkommt (Grut. Corp. Inscr. p. DCCCLVI. n. 14.), kann hier nichts erweisen.

364. Inscr. per Hetrur. urb. ext. T. I. p. 47. tab. II. f. 4.
Gemm. Mus. Flor. T. II. p. 26. tab. X.

365. Memor. degli Ant. Incis. T. I. tav. 17. p. 93.
**[Cades: 30, 144.]** *St.*

366. Dieser Amphoteros soll Sohn des Alkmaeon und der Kalirrhoe, des Achelous Tochter, gewesen sein.

Ovid. Metam. L. IX. v. 414.

Pausan. Arcad. c. XXIV. §. 4. p. 420. Ed. Fac.

**[Siehe dagegen Lehrs: de Aristarchi studiis p. 282.**

**Meineke: Delectus Anth. Gr. p. 189.**

**Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 730. Ann. dell' Inst. XVII, p. 260.]** *St.*

367. Gorii Inscr. per Hetrur. Urb. extant. T. I. tab. 11. f. 4. p. 71. et Gemm. Mus. Flor. T. I. tab. 42. f. 11. p. 94—95.

Lipp.: Dactyl. II Taus. no. 466. S. 142.

Raspe: Catal. de Tass. no. 1041. p. 622.

368. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. I. p. 23.

Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 229. S. 355.

Bracci: Memor. T. I. tav. 1. p. 3.

Raspe: Catal. de Tassie; no. 5920. p. 355.

Worlidge's Drawings from. ant. Gems; T. III. p. 76.

Lanzi: Sagg. di Lingua Etr. T. II. P. III. p. 178.

Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 225. no. 229. v. Opere var. T. II.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 58.

Select. of Gems of the Duke of Marlbor. T. I. pl. 32.

[Stosch. Abdr. II, 1771.

Cades: 22, 2624.] *St.*

369. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 58.

[Gori: Dactyl. Smithian. T. 28. p. 49.

Gori: Hist. Glyphtogr. p. 1.

Cades: 22, 2475.] *St.*

370. Visconti: Osservaz. sul catal. degli Ant. Incis. p. 121. Op. var. T. II. ed

Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi; p. 252. no. 309. v. Opere Var. T. II.

Visconti cité par Millin: Etude des Pierr. Grav. p. 65.

Leon. Diacon. Histor. edidit Hase: p. XX. et 271.

In diesem Werke ist die vorgebliche Arbeit des Epitynchanus gestochen.

[Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 107.] *St.*

370[a]. [Siehe Franz: Elem. Epigr. p. 364.] *St.*

371. Eine Bemerkung des gelehrten Hrn. Herausgebers des Leo Diaconus, a. a. O. [Vergl. Keil: Anal. Epigr. p. 226.] *St.*

372. Mongez: Iconogr. Rom. T. II. p. 13. pl. XIX. f. 6.

Bei dem Verfasser scheinen die Namen der Steinschneider auf Gemmen in grossem Ansehen zu stehen. Er sagt: *le nom du graveur ADMON* (sic) *écrit en grec comme ceux des autres graveurs anciens ajoute un grand prix à l'admirable camée du no. 6, qui appartient à M. de la Turbie de Turin. Son volume et la finesse du travail sont au dessus de tout éloge.* Winkelmann war es zu verzeihen, wenn er grossen Werth auf Gemmen mit den Namen der Künstler legte. Eben so dachte sein Zeitgenosse Riedesel, der an einem Orte, wo von einem Camee die Rede ist, bemerkt[a]): «da aber kein Name des Künstlers da ist, so ist er nicht völlig von solchem Werthe, als der Conte Gaetani ihn schätzte». Ein anderer erhobener Kopf des Kaisers Augustus, ein Glasfluss in derselben Sammlung de la Turbie, aber ohne Aufschrift, kann nach dem Kupfer zu urtheilen eben so wenig auf Alterthum Anspruch machen, als der Camee und ist noch geringer, als dieser[b]). [Herr Raoul-Rochette: Lettre à M. Schorn p. 103 f. führt noch zwei Steine mit diesem Namen an. Ich will ausserdem noch die beiden Steine bei Cades: 3, 91. und 47, 322. anmerken, namentlich desshalb, weil es von dem zuletzt genannten bekannt ist, dass er von Johann Pichler herrührt, und er eben

a) Reise in Sicil. und Grossgriechenland; S. 141.

b) Mongez: l. c. pl. XVIII. f. 7.

darum nicht ohne Einfluss auf die Beurtheilung der übrigen sein wird.] *St.*

373. In einigen der oben erwähnten Abdrücke von Winkelmann's Beschreibung der Stoschischen Sammlung findet man eine Kupfertafel von diesem Steine.

374. Descr. du Cabin. de Stosch. p. 543. no. 1.

375. Gesch. der Kunst; V B. 6 K. S. 241. und 427. Werke IV Bd. der Meyerschen Ausgabe.

376. Monum. ant. ined. P. III. c. 13. p. 238.

377. Bracci: Memor. T. II. tav. 84. p. 141.

378. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 72.

Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. in Gemme v. Opp. var. T. II. p. 118.

[Stosch. Abdr. VII, 1.

Tölken: Verz. p. 406. N. 65.

Cades: 38, 1.

Die Vermuthung Köhlers, dass der Berliner Stein nur ein nach einer Antike gearbeiteter Glasfluss sei, wird von Tölken: Verzeichn. p. XXXII ff. umständlich widerlegt, während eingeräumt wird, dass die Buchstaben entschieden ein späterer, grober Zusatz sind, mithin auch nicht den Steinschneider bedeuten können.] *St.*

379. Visconti: Catal. delle Gemme del Princ. Stanisl. Poniatowski; p. 383. no. 103. v. Opp. var T. II.

[Cades: 38, 350. Mit Cades in der Inschrift eines vielleicht antiken, wenn auch sehr ungeschickt gearbeiteten, Steins (Cades: 17, 1605.): M ЄΠΟΙЄΙ den Namen: Mithridates vorauszusetzen, liegt gar kein Grund vor. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 144. liest *MΥ*[ρων]; allein der Cadessche Abdruck zeigt nicht nur keine Spur eines *Υ*, sondern bestärkt auch die Annahme, dass dieser Buchstabe selbst dem Originale fehle.] *St.*

380. Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi. p. 330 — 331. no. 559. v. Opp. Var. T. II.

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## ERSTEN ABSCHNITT.

1. Bracci: Memorie degli Antichi Incisori T. I. tav. 12. p. 53. e 73.
[Cades: 11, 811.
Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 734. Ann. dell' Inst. XVII, 267.] *St.*
2. L. c. T. I. tav. 52. p. 265.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 63.
3. Victor.: Diss. Glyptograph. c. II. p. 5.
Borioni: Collectan. Antiquit. illustr. Venut; tab. LXXV. p. 53.
Winkelm.: Descr. du Cabin. de Stosch. p. 455 — 456. n. 9.
Natter: Traité de la méthode de grav. en pierr. fin. pl. XXV. p. 39 — 41.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 908. S. 236.
Bracci: l. c. tav. LI. p. 287.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7931. p. 463 — 464.
[Cades: 35, 19.] *St.*
4. Étude des Pierr. Grav. p. 63. Édit. II.
5. Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 319. no. 524. Op. Var. T. II.
Im *Catalogue des Pierr. Grav. du Comte Bessborough. par Laurent Natter. Londres.* 1761. in 4. ist der Preis dieser Gemme auf 200 Pfund gesetzt.
6. L. c. T. I. tav. XLVIII. p. 265 — 267. et not. 6.
7. Winkelm.: Descr. du cab. de Stosch; p. 326. no. 69.
[Stosch. Abdr. III, 69.
Stephani: Kampf zwischen Theseus und Minotauros p. 57.
Vergl. den Stein oben p. 168. N. 33.] *St.*

8. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XLVIII. p. 68.
Lipp.: Dactyl. II Taus. no. 141. S. 44.
Worlidge's Collect. of Draw. from ant. Gems. T. III. pl. 35.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 91. p. 157.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9216. p. 538.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 72.
9. Étude des Pierr. Grav. p. 63.
Visconti: Mus. Pio-Clement. T. II. p. 48. not. c. ed
Osservaz. sul Catalogo degli ant. Incis. p. 123. Op. Var. T. II.
10. Memorie degli Ant. Incis. T. II. tab. 56. p. 13.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. XI. et
Inscr. per Hetrur. urb. extant. T. I. tab. 3. f. 1. p. XXXIX.
[Den weiteren Missbrauch des Namens weisen Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 131. und Clarac: Catal. des artistes p. 84. nach.] *St.*
11. Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. 10.
Inscr. per Hetrur. urb. extant. T. I. tab. 1. no. 4. p. XLIII.
12. Descript. du Cab. de Stosch; p. 61. no. 188.
13. Bracci: l. c. T. I. tav. 21. p. 115. 117.
14. Catal. de Tass. no. 1672. p. 131.
15. Étude des Pierr. Grav. p. 67.
Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. incis. p. 124. Op. Var. T. II.
[Stosch. Abdr. II, 188.
Die Veranlassung, gerade diesen Namen auf die Gemme zu setzen, wird entweder einer der beiden oben p. 68. behandelten Steine, oder vielleicht auch die bekannte von einem Künstler dieses Namens herrührende Athena-Statue der Villa Ludovisi gegeben haben.] *St.*
16. Memor. T. II. tav. 62. p. 47.
Caylus: Rec. d'Antiqu. T. II. p. 118. pl. XL. f. 1.
17. Memor. T. II. p. 23.
18. Memor. T. II. tav. 67 e 68. p. 25 — 27. e p. 67. 71.
Raspe: Catal. de Tass. no. 996. p. 92.
Gorii Dactyl. Zanett. tab. XXXIII. et LVII. p. 115.
[Cades: 3, 117 und 9, 634.] *St.*
19. Welcker: über die Hermaphrod. der alt. Kunst; in den Studien von Daub und Creuzer, IV Bd. S. 181. Taf. I. f. 3.
20. Memor. T. II. tav. 66. p. 63 — 65.
21. Pierr. Grav. du Cab. du Roi; pl. LXXX.
22. Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 223 — 224. no. 224. Op. var. T. II.
23. Beger: Thesaur. Brandenb. T. III. p. 193.
Montfauc.: Ant. Expl. T. I. P. 2. pl. 132. no. 2. p. 217.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXI. p. 41.
Lipp.: Dactyl. III. Taus. A. no. 325.
Raspe: Catal. de Tass. no. 5798. p. 347.

23[a]. Ex Gemm. et Cam. Aeneae Vici; tav. 32.
Maffei: Gemm. Ant. fig. T. II. tav. 96.

23[b]. Ex Gemm. et Cam. Aen. Vici; tav. 16.
Maffei: l. c. T. II. tav. 44.

23[c]. Aen. Vic. tav. 33.
Maffei: l. c. T. III. tav. 88.

23[d]. Aen. Vic. tav. 29.
Maffei: l. c. T. IV. tav. 67.

23[e]. Aen. Vic. tav. 25.
Maffei: l. c. T. II. tav. 75.

23[f]. Aen. Vic. tav. 15.
Maffei: l. c. T. III. tav. 65.

24. Stosch: Gemm. Ant. coel. tav. XXXV. p. 49.
Winkelm.: Descr. du cab. de Stosch; p. 390. no. 314.
Worlidge's Collect. of Draw. from ant. Gems; T. II. pl. 114.
Choice of Gems of the Duke of Marlbor.: T. I. pl. 39.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9433. p. 550.
Millin: Galer. mythol. pl. CLXXI. f. 565. p. 82.
Virgil. Aen. ex edit. Heyn. Lips. 1800. p. 392.
Levezow's Raub des Pallad. S. 51 — 53. Taf. II. f. 7.
Thiersch's Epoch. der bild. Kunst bei den Gr. III. Abhandl. S. 96.

Anm. 14.

25. Étude des Pierr. Grav. p. 77.

26. Bracci: Memorie; To. II. tav. 75. p. 105. not. 2.
[Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 739. Ann. dell' Inst. XVII, p. 274.
Jahn in Schneidewin's Philol. I, p. 50.
Bergk: Zeitschr. für Alterth. 1847. p. 170.
Ueber eine früher Andreini gehörende, zuerst meines Wissens von Gori: Mus. Flor. II, 28, 2. erwähnte Copie mit demselben Künstler-Namen vergleiche man:
Caylus: Rec. de 300 têtes pl. 173.
Bracci: Memorie To. II, p. 105.
Raspe: 9435.
Cades: 28, 232.
Gerhard: Minerven-Idole Taf. V, 3.
Râoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 146.
Jahn in Schneidewin's Philol. I, p. 50.
Zwölf Basreliefs herausgegeben durch das archaeol. Institut. Vignette zu Taf. IV. Wenn dieser letztere Stein (oder Paste?) auch Einiges besitzt, was für seine Aechtheit sprechen könnte, so steht doch dieser Annahme gar manches Andre z. B. die flache, bandartige Behandlung des rechten Beins und Arms des Odysseus entgegen, so dass Bracci wohl das Wahre getroffen haben dürfte, wenn er ihn (nicht, wie Köhler angiebt, den Arundellschen Stein) dem Flavio

Sirleti zuschreibt. Raoul-Rochette l. l. p. 137. will sogar einen auch von Visconti: Opere var. II, p. 192. N. 112. für antik gehaltenen Stein, der mit der Inschrift *ΦΗΛΙΞ* versehen ist, diesem Steinschneider beilegen, obgleich ihn schon Raspe: 7181. und Cades: 47, 88. offenbar mit Recht dem Felix Bernabé zugeschrieben haben. Denn der Stil stimmt vollkommen mit dem aus andern sichern Werken dieses Künstlers bekannten überein, und dieselbe Art, den Namen anzugeben, finden wir nach dem von Köhler p. 104. Bemerkten bei Alessandro Cesari und trotz Raspe's Widerspruch vielleicht auch bei Marcus Tuscher (Raspe: 14454.). Ja man ist so weit gegangen, das dem Schenkel einer Victoria mit grossen Buchstaben aufgeschriebne Wort: *FELIX* (Raspe: 7754.) hierher zu ziehen, wenngleich jeder Verständige ohne Weitres erkennt, dass dies hier keine andre Bedeutung hat, als auf den Berliner Steinen: Nachträge zu den Stosch. Abdr. N. 183. «Paulinus felix», N. 188. «felix Roma» und auf zahlreichen andern. Ueber den Arundellschen Stein, der offenbar die Grundlage für den des Andreini bildet, kann ich mir, ohne einen Abdruck gesehen zu haben, kein Urtheil erlauben. Im Fall, dass die Inschrift modern ist, würde bei der Frage nach dem Motiv des Namens ausser der von Stosch l. l. angeführten Inschrift, auch der von Clarac: Cat. des art. p. 192. erwähnte Felix und vielleicht auch der in einer andern Inschrift (Maffei: Mus. Veron. p. 479, 2.) erwähnte *Γ ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΣ ΦΗΛΙΞ* in Betracht zu ziehen sein.] *St.*

27. Bracci: Memorie; T. I. tav. 47. p. 257 — 263.
    Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. 9. et
    Dactyl. Zanett. tab. XXXIII. T. II. tab. 2. f. 3. p. 13. et
    Gemm. Mus. Flor. T. 2 tab. II. f. 3. p. 13.

28. Bellorii Veter. Philos. Poet. Rhet. et Orat. Imag. P. III. p. 9 — 10.
    Gronov.: Thes. Ant. Graec. T. II. tab. 95.
    Stosch: Gemm. ant. coel. tab. LVI. p. 80.
    Winkelm.: Monum. ined. Tratt. prel. p. LXXVIII.
    Bracci: Memorie; T. II. tav. 99. p. 191.
    [Dolce: Descr. del. Mus. di Denh V, 47.] *St.*
    Lipp.: Dactyl. II Taus. no. 334. S. 93 — 94.
    Raspe: Catal. de Tass. no. 10122 p. 588.
    [Fiorillo: kleine Schriften II, p. 191 ff.
    Cades: 30, 136.] *St.*

29. Vite de' Pitt. Scult. ed Architetti; Firenze, 1772. T. IV. p. 260: *Ma quello che passa tutti, fu la testa di Focione Ateniese, che è miraculosa e il più bello cameo che si possa vedere.*
    Gorii Hist. Glyptogr. p. CCLX.

30. Gesch. der Kunst; X B. 1. K. S. 107 — 110. Werke, VI Bd. 1 Abtheil. der Meyer. Ausgabe.

Meyer's Gesch. der bild. Künste; S. 139. u. Anm. 157. S. 127—128.

31. Étude des Pierr. Grav. p. 59.

32. Museo Pio-Clement. T. II. p. 89. not. *a.*
Millin l. c. p. 59.
[Op. Var. II, p. 295. N. 435.] *St.*

33. Musée Pio-Clement. T. VII. pl. 22. p. 125 — 127. Éd. de Milan.

34. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LV. p. 76.
Winkelm.: Mon. ined. Tratt. Prel. c. IV. p. LXXVII.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 98. p. 183 — 189.

35. Le Blond: Dissertat. sur le portrait d'Alexandre le Grand; voy. Mémoir. de l'Institut Nation.; Litérat. et beaux Arts; T. I. p. 632 — 633. et note 3. pl. IV.

Le même, sur les portr. d'Alexandre le Gr.; voy. l'Atlas de l'Arrien trad. par Chaussard; p. 161. pl. IX. f. 2.

[Fiorillo: Kleine Schriften II, p. 185 ff.

Von diesem Cameo ist wohl verschieden der, wie es scheint, vertieft geschnittene Stein des Herzogs Blacas (Cades: 30, 33. Trésor de Glyptique. Iconogr. pl. XIII, D. p. 21.), auf welchem Einige auch einen Alexander dargestellt zu sehen glauben. Allein wenn auch der Stein antik sein sollte, was nach dem Abdrucke eben nicht wahrscheinlich ist, so zeigt doch die roh und liederlich hinzugefügte Inschrift, und namentlich das λ (sic!), dass an den berühmten Meister nicht zu denken ist.)] *St.*

36. Memor. T. II. p. 27. T. I. p. 83. p. 115. p. 147. not. 7. p. 251. not. 3.

37. L. c. T. I. p. 83. et p. 89.

38. Visconti: Iconogr. Gr. pl. XXXIX. f. 3. T. I. p. 41 — 42.

39. Descript. d'une Médaille de Spartoc. p. 33. [Serapis II, p. 55.] *St.*

40. Descriz. stor. del Museo di Denh; P. I. p. 29. no. 37.
Raspe: Catal. de Tass. no. 1768. p. 136. pl. XXVI.
[Cades: 4, 336.
Gerhard: Neapels antike Bildwerke p. 395. N. 5.] *St.*

41. Oudinet: Remarques sur un Camée du cab. du Roi; voy. Mémoir. de l'Academ. des inscript. T. I. p. 273 — 275.
Millin: Voyage au Midi de la France; T. I. ch. 7. p. 95.
[Dumersan: Notice des monumens. p. 80. Pl. 15.] *St.*

42. Oudinet: l. c. p. 273. et 274: «*L'inscription hébraique gravée tout autour de la pierre sur le biseau et qui est tirée du troisième chapitre de la Génèse: La femme considéra que le fruit de cet arbre étoit bon à manger, qu'il étoit beau et agréable à la vue*» etc. Der Verfasser setzt hinzu: *On s'inscrivit en faux contre la légende, qui examinée de près parut être d'un Hébreu très-moderne, d'un caractère Rabbinique, peu correct et d'un mauvais burin.*

43. Oudinet: l. c. p. 274: *Le sentiment le plus général fut que l'agathe regardoit simplement le culte de Jupiter et de Minerve dans Athènes.*

44. Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. in Gemme; p. 179. v. Op. var. T. II.

[Noch einige mit diesem Namen versehene Steine führen Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 150 ff. und Clarac: Catal. des art. p. 186 f. an, zu denen ich nur noch den Stein Thorwaldsons Müller: Musée Thorwalds. III, p. 198. N. 97. hinzufüge. Dass sich aber unter allen diesen, zum Theil nur ganz ungenügend bekannten Steinen auch nur ein von der Hand des berühmten Meisters dieses Namens geschnittener befinde, wird wohl nur der hoffen können, welcher die erhaltene Masse geschnittener Steine in einem zu geringen Umfange selbst kritisch untersucht hat oder absichtlich die Augen gegen die so gefundenen Wahrheiten verschliesst, damit ihm nicht der angenehme Traum, dass wir noch ein Werk jenes Künstlers besitzen, geraubt werde, und dass selbst die Annahme einer noch vorhandenen antiken Copie eines von jenem Pyrgoteles geschnittenen Steins der nöthigen Begründung entbehre, habe ich p. 223. weiter zu erweisen gesucht.] *St.*

45. Memor. degli ant. Incis. T. II. p. 27.

Museum Meadianum; p. 248.

[Raspe: 9486.

Stephani: Bull. de la Classe hist.-phil. de l'Acad. de St.-Pétersbourg T. VI. p. 30.] *St.*

46. Gemm. ant. coel. tab. VI. p. 7 — 9.

47. Memor. degli ant. Incis. T. I. tav. 9. p. 47.

48. Catal. de Tass. Introduct. p. XXXIX — XLI. et no. 6705. p. 394.

49. Vite di Pittori, Scult. e Architetti; Firenze, 1772. T. IV. p. 260: *Ed è perfettissima una femina ignuda, fatta con grand arte: e così un altro ov'è un leone e parimente un putto.*

Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 129.

So wie hier Vasari, eben so hat Mariette, durch jenen irre geführt, aus einem Camee drei Steine gemacht.

[Visconti: Op. Var. II, p. 118. Hiernach ist wohl auch ein anderer Stein (Raspe: 13104. Stosch. Abdr. II, 1603. Tölken: Verz. p. 242. N. 1416.) zu beurtheilen, während der Name des von Minervini: Bull. Napol. T. IV. p. 22. beschriebenen Steins wohl mit Recht schon von dem Beschreiber für den des Besitzers erklärt ist.] *St.*

49[a]. [Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 109.] *St.*

50. Catal. de Tass. no. 6705. p. 394.

51. De Tranquill. anim. c. I. p. 328. Ed. Ruhk: *Argentum grave rustici patris, sine ullo opere et nomine artificis.*

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## ZWEITEN ABSCHNITT.

1. Fulvii Ursini illustrium imagin. tab. LXXIV. p. 46 — 47.
2. Id. ibid. tab. LXXV. p. 47.
3. Id. ibid. tab. XCIV. p. 58.
4. Id. ibid. tab. LI. p. 36.
5. Id. ibid. tab. LXXXVI. p. 85.
6. Id. ibid. tab. CXLI. p. 78.
7. Id. ibid. tab. CXXVI. p. 72.

S. Cicognara: Catal. di libri d'Arte e d'Antichità; T. I. p. 365 — 366. no. 2120.

9. Doctor. Hermanni Schedel Chronicon etc. Dominus Anthonius Koberger Nurimbergae impressit, adhibitis tamen viris mathematicis, pingendique arte peritissimis, Michaele Wohlgemuth et Wilhelmo Pleyedenwurf. Consumatum autem XII mens. Jul. Anno salutis 1493. Fol. Nach der deutschen Ausgabe, die zu Nurnberg erschienen war, ward zu Augsburg 1496 eine Wiederholung derselben gedruckt. Eben so unzuverlässige Bildnisse enthalten:

Insignium aliquot virorum icones. Lugduni, apud Tournaesium, 1559. 8.

und:

Henrici Pantaleonis Prosopographia heroum atque illustrium virorum. Basileae in officina Nicolai Brylingeri, 1565. Fol.

10. Vita Peiresc. aut. Gassendo; L. II. p. 52. et 65: *Magni vero ducebat prae caeteris gemmam, centum et quinquaginta libris Turonicis emptam, propter coelatum Aëtionem cum tiara Phrygia, quem patrem Andromaches Hectoris uxoris argumentabatur.* In einem Schreiben an Lelio Pasqualino, an den Peiresc lange Briefe über wissenschaftliche Gegenstände schrieb, erwähnt er

*suum Aëtionem, quem cum Welserus opinaretur pictorem esse, cuius Lucianus in Herodoto meminit, perstitit ipse in sententia propter tiaram Phrygiam, quod ad patrem Andromaches diceret potius referendum.*

[Köhler verwechselt im Text den Maler Aëtion mit dem Maler Athenion. Uebrigens könnten auch an dem Steine des Peiresc Bild und Inschrift (natürlich als Name des Dargestellten) antik gewesen sein und erst die Verkehrtheit, diesen Namen für den des Steinschneiders zu nehmen, den Betrug auf andern Steinen möglich gemacht haben. Ganz dasselbe Verhältniss scheint bei den mit dem Namen des Pergamos versehenen Steinen wieder zu kehren. Vergl. Viert. Abschn. Not. 33.] *St.*

11. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. III. p. 3.
Pierr. Grav. du Duc de Devonshire, dessin. p. Gosmond et grav. par du Bose pl. II. Der Abdruck, den ich benutze, enthält 99 Blätter.
Bracci: Memor. T. I. tav. 4. p. 9.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 117. S. 35.
Raspe: Catal. de Tass. p. 531. no. 9106.
Virgilii Opp. ex edit. Heyn. T. II. p. 425.
Millin: Galer. Mythol. pl. CLXXI bis. f. 588. p. 89.
[Stosch. Abdr. III, 191.] *St.*

12. Winkelm.; Descr. du Cab. de Stosch; p. 354. no. 191.

13. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 69.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi; p. 269. no. 353. ed Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. p. 117. Op. Var. T. II.

14. Gravelle: Rec. des Pierr. Grav. T. II. pl. 103. p. 77 — 78.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 116. S. 35.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9112. p. 531.
[Man vergleiche auch Clarac: Cat. des Art. p. 8.] *St.*

15. Millin: Galer. Mythol. pl. L. f. 205. p. 47.
[De Witte: Antiqu. de Beugnot p. 134. N. 401.] *St.*

16. Fulv. Urs.: Imagin. Illustr. tab. LXXV. p. 47.
Gronov.: Thesaur. Ant. Graec. T. I. fol. *Gggg.*
Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. XXXIX. p. 55.
Mariette: Descr. des Pierr. Grav. de Crozat. no. 465. p. 24.
Descript. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. II. pl. 14. p. 34 — 35.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orléans, no. 173. p. 20.
Bracci: Memorie; T. II. tab. 79. p. 125.
Raspe: Catal. de Tass. no. 15210. p. 779.
[Cades: 33, 217.
Der Kopfschmuck kann nicht füglich Diadem genannt werden; eher könnte man ihn als vom Hinterkopfe nach vorn zu gelegte Haarflechten auffassen, die allerdings so gebildet sind, dass man glauben kann, es sei eine Perlenschnur eingeflochten. Cades, dem auch

Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 142. folgt, erklärt den Kopf für eine Sabina.] *St.*

17. Stosch: l. l.

18. In Fulv. Ursin. Imag. Comment. ad tab. XLVI. p. 27.
[Aehnliche Steine sind nicht selten z. B. Lippert: II, 711 — 714. Cades: 33, 222. und Impr. Gemm. dell' Inst. IV, 99.] *St.*

19. Faber ib. ad. tab. LXXV. p. 47: *Imago Hylae, qui discipulus fuit Herculis, sive, ut Apollodorus ait, filius, in pulcherrima exstat corniola a praestantioris notae artifice insculpta, simul cum nomine; littera Λ geminata, antiquo litteras huiusmodi geminandi more. Similiter autem scriptum id nomen et in scriptis Theocriti et Apollodori codicibus reperitur, nisi quod nonnumquam metri, aut versus causa altera littera est omissa.* [Auch in den Handschriften des Lukian.] *St.*

20. Catalogue mst. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. Voy.: Descr. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. par La Chau et Le Blond. l. c.

21. Gemm. ant. coel. p. 55.

22. Plutarch. M. Anton. c. XXVI. p. 147. Ed. Reisk: *καὶ γὰρ ἦν, ὡς λέγουσιν, αὐτὸ μὲν καθ' αὑτὸ τὸ κάλλος αὐτῆς οὐ πάνυ δυσπαράβλητον, οὐδ' οἷον ἐκπλῆξαι τοὺς ἰδόντας· ἁφὴν δ' εἶχεν ἡ συνδιαίτησις ἄφυκτον, ἥ τε μορφὴ, μετὰ τῆς ἐν τῷ διαλέγεσθαι πιθανότητος, καὶ τοῦ παραθέοντος ἅμα πως περὶ τὴν ὁμιλίαν ἤθους, ἀνέφερέ τι κέντρον. ἡδονὴ δὲ καὶ φθεγγομένης ἐπῆν τῷ ἤχῳ, καὶ τὴν γλῶτταν ὥσπερ ὄργανόν τι πολύχορδον, εὐπετῶς τρέπουσα, καθ' ἣν βούλοιτο διάλεκτον, ὀλίγοις παντάπασι δι' ἑρμηνέως ἐνετύγχανε βαρβάροις κ. τ. λ.*

23. Eckhel: Doctr. Num. Vet. Vol. VI. p. 65.
Mionn.; Rareté des Méd. Rom. T. I. p. 96.

24. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 71.

Faber hat bemerkt, Orsini besitze das Bruchstück eines Carneols, in dem das Bildniss der Kleopatra geschnitten, welches jenes auf dem Prase bei weitem übertreffe. Es tritt hier die Ungewissheit ein, ob Faber urtheile, oder ob Orsini dieser Meinung gewesen. Ausserdem aber ist hier zu erinnern, dass bis jetzt kein altes Denkmal entdeckt worden ist, auf dem Kleopatra mit der Schlange vorgestellt wäre, und daher Orsini's Carneol zuverlässig eine Arbeit neuer Zeit gewesen sein muss, um so mehr da man in letzterer diesen Gegenstand so oft wiederholt hat.

25. Man vergl. Anmerk. 200 der Einleitung.

26. Sueton: Octav. c. I. p. 176. Ed. Wolf: *In diplomatibus libellisque et epistolis signandis* (Augustus) *initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri: novissime sua, Dioscoridis manu scalpta, qua signare insecuti quoque principes perseverarunt.*

Plin. Nat. Hist. L. XXXVII. c. 1. sect. 4. p. 765. l. 20. Ed. Hard. *Divus Augustus inter initia Sphinge signavit. Duas in matris anulis iam indiscretae similitudinis invenerat. Altera per bella civilia, absente eo, amici signavere epistolas et edicta, quae ratio temporum nomine eius reddi postulabat, non infaceto lepore accipientium, aenigmata afferre eam sphingem.* und: *Post*

*eum* (Pyrgotelem) *Apollonides et Cronius in gloria fuere: quique Divi Augusti maginem similem expressit, qua postea principes signabant, Dioscorides.*

27. Osservaz. sopra un Cammeo ant. rappresent. Giove Egioco; p. 203. v. Op. var. T. I.

28. Die Epochen der bildend. Kunst bei den Griechen; III. Abth. S. 304. und Anmerk. der zweiten Ausg.

29. Ludov. Demontiosii Gallus Romae hospes, ubi multa antiquorum monumenta explicantur; Commentat. de Gemmar. Scalpt. p. 17. Romae. 1585. in 4.

Diese Schrift ist von neuem abgedruckt in Gronov. Thes. Ant. Graec. Vol. IX. wo die angezogene Stelle steht p. 791. L. I, c. 3. Sie ist auch angehängt dem Vitruvius Ed. de Laet. Amsterd. wo man diese Stelle p. 55. findet.

30. Faber in Fulv. Ursin. Imag. illustr. Praef. p. 4: *Augusti senis et Liviae, itemque Juliae Augustae filiae imaginem a Dioscoride scalptas, cuius etiam vel certe Zosimi opus creditur Marcelli effigies, nisi Epitynchani fuerit.*

Id. in eiusd. Imag. Commentar. ad tabul. LXXXVII. p. 52: *Cuius Dioscoridis opus fuisse creditur gemma illa adeo celebrata, quam Prasma Itali vocant, in qua imagines insunt Augusti et Liviae.*

Id. in eiusd. Imag Commentar. ad tabul. XXXIX. p. 22—23: *Caput Augusti senilem aetatem repraesentans, et Liviae uxoris eius ex gemma annulari, ovalis formae, quae vulgari idiomate Prasma dicitur, expressum est: hanc autem gemmam insignis ille quondam artifex Dioscorides sculpsisse creditur, qui testibus Plinio et Suetonio Augusti imaginem expressit, qua ipse primum, tum insequuti quoque principes signasse dicuntur. Ex multis sane Augusti Liviaeque imaginibus, quas in numis et gemmis videre licet, haec praecipuam sibi laudem poscere videtur; fuitque olim Petri Bembi Cardinalis, cuius similem in Gallia se vidisse scribit Ludovicus Demontiosius, ab aliquo fortasse expressam, qui superiorem imitari voluit.* An diesem Orte scheint Faber sich zu irren, weil Demontjosieu weder von der Gemme des Cardinal Bembo, noch von einer ähnlichen in Paris in seinem Buche gesprochen hat.

31. Faber ib. tab. LXXXVII. p. 52—54: *Imago M. A. Marcelli in Sarda gemma vulgo Corniola dicta visitur pulcherrima, formae ovalis, non admodum magna, sed exquisitissimi artificii: quippe quae artis huius peritis ab artifice aliquo aevi Augusti facta videatur, verbi gratia, ab Epitynchano, aut Zosimo, quorum extant nomina in priscis cameis, aliisque sculpturis; vel certe a Dioscoride, qui Augusti fecit imaginem, qua ille signare solitus fuit, sicut Suetonius et Plinius referunt. — Haec autem Marcelli imago aetatem viginti quatuor annorum prae se fert. — Imago Marcelli in hac corniola divinam quandam pulcritudinem repraesentat, capillos habens crispos et cincinnatos, egregii prorsus artificii. — Nihilominus divina prorsus arte exprimit tristitiam, quam in corniola ingeniosus artifex repraesentavit, — gravitati consiliorum potius, quam florentis aetatis laetitiae respondens.*

32. Faber ib. p. 52: *cuius Dioscoridis opus fuisse creditur — Augustus*

*deificatus cum corona radiata, in Sarda gemma sive Corniola incisus, quae extat apud Fulvium Ursinum.*

[Nach diesen Worten des Faber sollte man erwarten, dass der Stein keine Inschrift gehabt habe. Man vergleiche jedoch die Note des Herrn Dubois bei Clarac: Cat. des art. p. 97 f.] *St.*

32[a]. [Ein Intaglio mit diesem Namen befindet sich in Berlin (Stosch. Abdr. VII, 206. Tölken: Verz. p. 420. N. 258.). Uebrigens sind Fabers Worte offenbar mit Rücksicht auf die Inschrift bei Gruter p. 639, 12. geschrieben, deren Worte: «Caelatura Clodiana» jedoch, wie wir aus Plinius H. N. XXXIII, 139. ersehen, nicht von der Steinschneidekunst, sondern von ciselirter Silberarbeit sprechen.] *St.*

33. Faber: ibid. ad tabul. LXX. p. 48: *Cameus, ut Itali vocant, sive Onyx, in quo est imago Juliae Augusti filiae, ovalis formae, minoris paullo quam mediocris magnitudinis, tantum habet artificii, ut artis huius periti perfectius aliquid ex Cameorum genere numquam fuisse visum affirment. Et coniectura est quorundam non improbabilis, eiusdem hoc esse artificis opus, qui Marcelli effigiem sculpserit. Negari utique non potest, artificis, quicumque is tandem fuerit, praestantiam a natura gemmae nonnihil adiutam esse; quam etiam sagax ille artifex praeter caeteras elegisse videtur, ut iudicio in ea potissimum, quantum ars in hoc operis genere valeat, ostenderet. Ex eadem enim gemma non albedinem tantum cutis humanae exprimere studuit, quae in ea conspicitur candidissima, sed et supra lucidissimam capillorum rubedinem velum itidem rubei coloris, sed obscurioris fecit, inque eo colli candorem, vestesque circa collum terminavit, reliqua imagine in pulcherrimo Corniolae fundo remanente. Filum ipsum faciei stupendae est pulchritudinis; quodque mirifice confirmet ea, quae de forma Juliae referuntur.*

34. Wie oben in der Anmerkung 26 beiläufig erinnert wurde, hatte Augustus sich eine Zeit lang einer Sphynx zum siegeln bedient. Dasjenige aber, was von diesem Siegelring irgendwo gesagt wird: *perciò si vede una sfinge nel sigillo di Augusto, conservato nel museo di Cristoforo Wreed* [a], bedarf einer umständlichern Erklärung, um verständlich und brauchbar zu werden.

35. Lessing's Antiquar. Briefe; I. Th. 20. Br. S. 138 — 139.

36. Stosch: Gemm. Ant. coel.; tab. XXVI. p. 35.
Bracci: Memor. degli Ant. Incis. T. II. tab. 57. p. 29.
Raspe: Catal. de Tass. p. 627. no. 11057.
[Stosch. Abdr. IV, 200.
Cades: 33, 43.] *St.*

37. Lessing a. a. O.

38. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 63 — 64.

Visconti erwähnt die beiden Köpfe des Augustus mit Dioskorides Namen in keiner seiner Schriften über Gemmen.

---

*a.* Real Museo Borbonico; Vol. IV. tav. 57. p. 2. not. 1.

39. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXV. p. 33.
Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 333.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 580. S. 189 — 190.
Bracci: Memorie degli Ant. Incis, T. II. tav. 58. p. 33.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11056. p. 627.
Meyer's Anmerk. 1093. zu Winkelm. Gesch. der Kunst; Werke VI. Bd. 2. Abtheil.
[Cades: 33, 44.] *St.*

40. Pierr. Grav. de M. de Thoms; pl. I. no. 2.

41. De Jonge: Notice sur le Cabin. du Roi des Pays-Bas; p. 169. no. 16.

42. Gesch. der Kunst; II. B. 2. K. §. 8. S. 223. Werke VI. Bd. 1. Abth.
Winkelm.: Mon. ant. ined. Tratt. prel. c. IV. p. 90.
Desselb. Vorläuf. Abhandl. IV. K. S. 219. VII. Bd.

43. Millin, Étude des Pierr. Grav. p. 64.

44. Memorie degli Ant. Incis. T. II. p. 17 — 19.

45. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXVIII. p. 37 — 39.
Montfauc.: l'Ant. Expl. T. I. P. I. pl. 71. no. 3. p. 252.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 330. S. 138.
Bracci: Memor. degli Ant. Incis. T. II. tav. 65. p. 59.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2324. p. 166.
Millin: Galer. Mythol. pl. LI. f. 206. p. 47.
Meyer's Anmerk. zu Winkelm. Gesch. der Kunst: a. a. O.
[Dolce: Museo di Denh. I. p. 47. N. 23.
Stosch. Abdr. II, 378.
Cades: 8, 552.
Copie von Natter Raspe: 2325.
Und eine andre Jonge: Notice etc. p. 174. N. 14.] *St.*

46. Ludov. Demontiosii Gallus Romae hospes; Commentar. de Gemmar. Scalpt. p. 117: *Vidi etiam Mercurium eiusdem Dioscoridis manu exsculptum ex Sarda gemma, cui artificis nomen adscriptum est. Eius mihi copiam fecit idem, qui et Dianae illius Apollonidis (Apollonii).*

47. Miscellan. Erud. Antiquit. Sect. IV. p. 122. Auf seinem Kupfer ist die Aufschrift *ΔΙΟΣΚΩΡΙΔΟΥ.*

[Nach diesem Kupfer ist ohne Zweifel der Stein, der aus Stosch's Händen in den Besitz des Lord Holdernesse kam, am Anfange des vorigen Jahrhunderts geschnitten worden. Der Stein Tigrinis kann nebst seiner Inschrift ächt gewesen sein.] *St.*

48. Ueber diese Wanderungen der Gemmen des Orsini wird an einem andern Orte gesprochen werden.

49. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64: *il nous reste de lui* (Dioscoride) *plusieurs ouvrages sublimes: Stosch en a gravé sept. Deux bustes d'Auguste* etc.

50. Natter: Methode de graver; pl. XXVIII. p. 44 — 45.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 331. S. 139.

Bracci: Memor. degli Ant. Incis. T. II. tav. 64. p. 55.

Raspe: Catal. de Tass. no. 2311. p. 166 — 167.

Winkelm.: G. d. K. S. LII. und 431. Erste Dresdn. Ausg.; S. 450. Wien. Ausg.; Hist. de l'Art. trad. par Huber T. III. p. 260.; Édit. de Jansen, T. II. p. 353.; Storia delle arti del disegno. Milano, T. II. 261.; Roma, T. II. p. 389.

[Dolce: Museo di Denh. I, p. 47. N. 24.

Raponi: Rec. pl. 8. N. 8.

Cades: 8, 562.] *St.*

51. Millin: Étude des Pierr. grav. p. 64.

Meyer's Anmerk. 1093. zu Winkelm. G. d. K. S. 298. Werke VI. Bd. zweite Abtheil.

52. Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. p. 123. Opp. Var. T. II. ed

Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi: p. 183 — 184. no. 87 — 88. ib.

[52[a]. Copieen des Hermes mit dem Widderkopfe findet man bei Raspe. 2312 ff.] *St.*

53. Kupferstiche und Abdrucke von diesem Steine finden sich in folgenden Werken:

Casp. Gevart. ap. Gronov. Thesaur. Ant. Graec. T. II. p. 31. adiunct. f. 1.

Cheron, née le Hay: Rec. de Pierr. Grav. pl. XXXVIII. Der Amethyst ist ohne Aufschrift.

Henr. Spoor: Favissae Antiquit. tam Rom. quam Graecae, in quibus reperiuntur, Deor. viror. illustr. imagin. Ultraj. 1707. in 4⁰. Dasselbe Buch erschien später unter der Aufschrift.

Henr. Spoor: Deor. et Heroum, viror. et mulier. illustr. imag. Amstelod. 1715. in 4⁰. p. 61.

Baudelot de Dairval: Reflex. sur le prétendu Solon dont on trouve le nom sur quelqu. pierr. grav. antiqu. voy. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. III. p. 248 — 252. Die Darstellungen sowohl als die Aufschriften sind auf dieser Kupfertafel sehr ungetreu; sie befindet sich, aus Versehen, bei S. 268.

Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. XXVII. p. 35.

Caylus: Recueil de 300 têtes et sujets de compos. pl. VII. Das Kupfer hat keine Aufschrift, der Name des Dioskorides aber findet sich in fehlerhafter Schrift auf einem Steine (ib. pl. 26.), der den Köpfen des vorgeblichen Solon auf den vier Carneolen ähnlich ist.

Mariette: Pierr. Grav. du Cab. du Roi; II. P. pl. 49.

Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 550. S. 179.

Dolce: Descr. stor. del Mus. di Denh. T. III. p. 23.

Bracci: Memorie degli Ant. Incis. T. II. tav. 59. p. 35.

Raspe: Catal. de Tass. no. 10723. p. 614.

Visconti: Iconogr. Rom. T. I. ch. 4. §. 7. p. 287 — 294. pl. XIII.

[Stosch. Abdr. IV, 214.

**Cades**: 33, 63.] *St.*

54. Vita Pirescii aut. Gassendo. p. 49 — 50. Hag. Com. 1650: *quia vero inter cetera Bagarrius illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua coelatus Solonis vultus celebris illius Dioscoridis, Augusti coelatoris, manu, ideo coepit ansam edocendi ipsum, quidnam sibi vellent foraminula in inscriptione, quam ostendit in ectypo, observata hac serie etc. etc.*

55. Miscellan. erud. Ant. Sect. IV. p. 122: *Vidi etiam in cimeliarchio D. Thossantii Lauthier Aquis sextiis praestantissimam Amethystum Solonis caput repraesentantem, a Dioscoride, qui ei nomen suum expressit, coelatam pluribusque aureis aestimatam.*

56. Choix de Pierr. Grav. Egypt. et Pers. par Mr. Dubois. Paris, 1817. p. 1. note 1. Der Verfasser sagt hier, als er vom heutigen Gebrauche alter Gemmen zum Schmuck gesprochen: *La plus belle et la plus complète* (?) *de ces parures est celle qui fut exécutée à Paris dans le courant de l'année* 1812, *par MM. Nitot, joailleurs. Elle était composée de vingt trois camées antiques choisies au cabinet de la bibliothèque royale. On avait également enlevé de cet établissement et à la même époque un assez grand nombre d'autres camées et intailles qui devaient recevoir une semblable destination, mais qui cependant n'ont pas été employés: parmi les plus intéressantes de ces pierres se trouvait la tête dite de Mécène, ouvrage du célèbre Dioscoride. Aucun de ces objets d'art n'est encore rentré au cabinet du Roi, qui, avant cette perte, pouvait rivaliser en beauté avec les musées les plus riches de l'Europe.* Ich möchte beinahe zweifeln, dass unter den tiefgeschnittenen Steinen, ausser dem von Vielen freilich für ein Kleinod geachteten Maecenas, etwas sehr Vorzügliches sollte weggegeben worden sein. Denn die vorzüglichsten derselben, welche durch Beschreibungen und Kupfer bekannt sind, traf ich daselbst im Jahre 1818. Wahrscheinlich hatte man auch von den Cameen nur neuere Arbeiten abgeliefert. Vor einigen Jahren las man in öffentlichen Blättern, man habe im Louvre kostbare Steine gefunden, welche vorher einem andern Ort angehört hätten. Es könnte in diesen Worten wohl der von Hn. Dubois erwähnte Schmuck gemeint sein.

57. Kleine Antiquar. Fragm. ;. II. Dioskorides; S. 392 — 393. in Lessings Vermischten Schriften, 10 Bd. Berlin, 1792.

58. Zusätze zu Lessings angeführt. Schrift. Ebendaselbst, S. 397 — 399.

59. Bracci: Memor. degli Ant. Incis. T. II. p. 19.

60. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64 — 65: *il nous reste de lui* (Dioscoride) *plusieurs ouvrages sublimes; Stosch en a gravé sept. Deux bustes d'Auguste etc.*

Visconti: Iconogr. Rom. l. c.

61. Meyer's Anmerk. zu Winkelm. G. d. K. VI. Bd. 2 Abtheil. Anmerk. 1093. S. 298.

62. Stosch: Gemmae Ant. coel. p. 36.

Lessing's kleine Antiqu. Fragm. in sein. verm. Schriften 10. Bd. S. 390.

62[a]. [z. B. Raspe: 10728. 10734.

Stosch. Abdr. IV, 215.
Clarac: Catal. des art. p. 96.
Dumersan: Notice etc. p. 23. éd. 2.] *St.*

63. Winkelm.: Descr. du Cabin. de Stosch; p. 217. no. 442. und
Gesch. der Kunst; Werke VI Bd. 1 Abtheil. S. 223.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 551. S. 179.
Dolce: Descriz. del Museo di Crist. Denh; T. III. p. 23. no. 61.
Raspe: Catal. de Tassie: no. 10737. p. 614.
Visconti: Iconogr. Rom. T. I. P. 1. ch. 4. p. 287. pl. XIII. f. 4.
[Stosch. Abdr. IV, 217.
Cades: 33, 61.] *St.*

64. Stosch: l. c. tab. LXII. p. 85.
Gorii Inscr. per Hetrur. urb. ext. T. I. tab. 2. f. 3. et
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 10. no. 2.
Winkelm.: Descr. du cab. de Stosch; p. 442. no. 20.
Bracci: Memor. T. II. tab. 105. p. 215.
Raspe: Catal. de Tass. no. 10730. p. 614.
[Stosch. Abdr. IV, 216.
Cades: 33, 62.] *St.*

65. Raspe: Catal. de Tass. no. 10731. p. 614.
66. Fulv. Ursini Illustr. imag. tab. CXXXV.
67. Veter. Philosoph. Poet. Rhet. et Orator. Imag. P. I. tab. XXXIII.
68. Gronov.: Thes. Ant. Graec. T. II. p. tab. XXXI. adiunct.
69. Le grand Cabin. Romain; Article I. pl. 15. p. 10.
Museum Roman. T. I. sect. 1. tab. 15. p. 13.
70. L. c. pag. tab. XXXI adjunct. f. 2.
71. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 454.
72. Winkelmann: Descr. du Cab. de Stosch; p. 442. no. 216.
Raspe: Catal. de Tass. no. 10732. p. 614.
[Cades: 33, 60.] *St.*

73. Spon: Miscellan. Erud. Antiquit. Sect. IV. p. 140. no. 2.
Baudelot: Sur le prétendu Solon; Voy. Hist. de l'Acad. des Inscr.
T. III. p. 168. fig. 13. 14. 15.
Gessner: Numism. Vir. illustr. tab. IV. f. 20. p. 104 — 105.
Eckhel: Doctr. Num. Vet. T. II. p. 529. T. IV. c. 15. p. 350.
Visconti: Iconogr. Rom. T. I. P. I. ch. 4. p. 292. note 1.

74. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 65.
75. Mus. Corton. tab. LXVIII. p. 97 — 98.
76. Visconti: Iconogr. Rom. T. I. ch. 4. p. 292 — 293. pl. XII. f. 7. 8.
77. Hr. Prof. Welcker in den Gött. Anzeig. 1818. S. 1648 — 1649.
„*In Ansehung des angeblichen Maecenas überlässt sich Visconti, wie es ihm zuweilen begegnet, einem blossen Spiel schwankender Gründe. Dass man einen von Solon und zugleich von Dioskorides geschnittenen Kopf, den Visconti auch in der für Cicero ausgegebenen Büste erkennt (worin jedoch, von*

*vorn angesehen, die Meisten mehr Aehnlichkeit mit dem Matteischen Cicero, als im Profil mit jenem Steine finden werden) Maecenas nennt, beruht auf dem Einfalle des Duc d'Orléans, dass zwei so grosse Steinschneider im Zeitalter Augusts keinem andern Mann eher ihre Kunst gewidmet haben könnten.*» Eben so gegründet ist das, was derselbe Gelehrte, a. a. O. S. 1652. hinzusetzt: «*Merkwürdig um die allgemeinsten Ansichten Visconti's über Literatur und Kunst und ihr Verhältniss zu den richtigern und höhern, die in Deutschland aufgekommen sind, zu beurtheilen, sind die Aeusserungen über Cicero und Virgil, dem Platon, Homer und Demosthenes gegenüber*, S. 241. 255. 269. f. 271 f. *Eben so falsch seine Erklärung von Virgilius Ecl. I, wo Thyrsis Virgilius sei, und die der Ecl. IV., welche auf die Scribonia, der Julia Mutter, gedeutet wird.*»

78. Causs. de la Chausse: Museum Rom. T. I. sect. 2. tab. 57. p. 106.
79. Gorii Gemm. Mus. Flor. T. I. ad tab. 41. p. 88 — 89.
80. Museo Pio-Clement. T. VII. tav. 22. p. 127. Ediz. di Mil.
81. Mariette: Descr. des Pierr. Grav. de Crozat. p. 11—12. no. 196. 198.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. p. 30—31. no. 281—282.
La Chau et Le Blond: Descr. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. II. pl. 20. 21. p. 49 — 52.
82. Gesch. der Kunst. V. Buch. 2. K. S. 127 — 128.
83. Maffei: Gemm. Ant. figur. Vol. IV. tav. 28. p. 38.
Baudelot: Reflex. sur le prét. Solon; voy. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. III. p. 250. et p. 268. f. 10.

Da man nicht weiss, ob Baudelot seinen 1712. an den Regenten geschriebenen Brief mit einer Zeichnung von des Dioskorides und des Solon vorgeblichen Werken begleitet hatte, mir auch der davon 1717 gemachte besondere Abdruck nicht zu Gesichte gekommen ist, da ferner unbekannt, ob Baudelot die mit seiner hier angezogenen Abhandlung, die er im Jahre 1716 der Akademie der Inschriften vorlegte, verbundene Zeichnung mit andern ihm seit 1712 bekannt gewordenen Gemmen vermehrt hatte: so bleibt uns nichts übrig, als das Jahr 1716 als dasjenige anzunehmen, wo die Zeichnung zu dem Kupfer des Baudelot gemacht wurde.

Kupfer und Abgüsse von der Meduse mit dem Namen des Solon liefern ferner:

Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LXIII. p. 87.
Montfauc.: Ant. Expl. T. I. P. 1. pl. 85. p 146.
Spence: Polymetis; pl. IV. no. 1.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 7. f. 1. p. 20.
Worlidge's Drawing from. ant. Gems. T. I. pl. 5.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 18. S. 7.
Bracci: Memor. T. II. tav. 107. p. 223.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8950. p. 524.
[Dolce: Museo di Denh II. p. 55. N. 16.
Stosch. Abdr. III, 145.

**Cades: 25, 261.**

**Moderne Copieen stellt Clarac: Cat. des art. p. 201. zusammen.]** *St.*

Die vorzüglichsten Gemmen der vormaligen Strozzischen Sammlung, die sich zur Zeit des Verkaufs nicht mehr in ihr befanden, sind, ausser dem Herakles mit dem Namen Gnäos auf einem Aquamarin, folgende: ein Camee vorstellend ein Kentaurweib, das einem kleinen Kentaur die Brust giebt [a]; ein Bruchstück von einem Camee, ein zwei Böcke führender Satyr, ein äusserst vortreffliches Werk, das vor einigen Jahren dem durch seine Herausgaben verdienten Director Tischbein gehörte [b]; ein Carneol mit dem vorwärts gewandten Brustbilde der Siegesgöttin [c]; ein Carneol, das vorwärts gewandte Brustbild des Hermes, der den jungen Bacchus im Mantel gewickelt trägt [d]; eine schön bekleidete junge weibliche Gestalt an einer Begräbnisssäule stehend, auf einem Carneole [e]; ein Carneol vorstellend den vorwärts gewandten Kopf einer Bacchantin [f]; ein Carneol, auf den eine halbnackte Bacchantin geschnitten, die auf zwei Flöten blässt [g]; zwei Carneole, auf beiden ist ein stehender Hermes zu sehen [h]. Dem ungeachtet, weil so viele der vorzüglichern Gemmen aus Strozzi's vormaliger Sammlung in die des Duc de Blacas übergegangen sind, ist letztere dadurch die schönste aller mir bekannten nicht öffentlichen Gemmensammlungen geworden.

84. Nachricht von dem berühmt. Stosch. Museum zu Florenz; S. 278. Werke I B.

85. Riedesel's Reise nach Sicil. und Grossgriechenl. S. 141.
Man vergl. S. 284. Anm. 372.

86. Lettre sur le prétendu Solon des Pierr. Grav. et explicat. d'une méd. d'or de la famille Cornufic. à Paris, 1717. in 4⁰.

87. Hist. de l'Acad. des Inscr. T. III. p. 268.

88. Maffei: Gemm. ant. figur. T. IV. p. 38.

89. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 66. et 82.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 250—251. no. 305. Op. var. T. II.

90. Reale Galler. di Firenze illustr. Serie V. p. 4.

91. Gesch. der Kunst; Werke IV. Bd. S. 60. V. Bd. S. 126.

92. Traité des Pierr. Grav. p. 332.

93. Canini: Iconogr. p. XCVIII. p. 356.
Maffei: Gemm. Ant. figur. T. III. tav. 69. p. 151.

---

*a.* Gemm. Musei Florent. T. II. tab. 92. f. 5.
*b.* Ib. tab. 92. f. 4.
*c.* Ib. tab. 55. f. 3.
*d.* Ib. tab. 69. f. 1.
*e.* Ib. tab. 73. f. 2.
*f.* Ib. tab. 86. f. 4.
*g.* Ib. tab. 93. f. 6.
*h.* Ib. tab. 70. f. 1. 2.

Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LXV. p. 89.
Natter: Traité de la Methode de graver; pl. XIII. p. 22.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 17. S. 7.
Worlidge's Draw. from Ant. Gems; T. I. pl. 43.
Bracci: Memor. degli Ant. Incis. T. II. tav. 109. p. 225.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8985. p. 525.
[Dolce: Museo di Denh II, p. 55. N. 14.
Stosch: Abdr. III, 146.
Cades: 25, 266.
Wie diese Inschrift in neuerer Zeit weiter gemissbraucht worden ist, kann man aus den beiden von Clarac: Cat. des art. p. 205. angeführten Steinen ersehen.] *St.*

94. Bracci: ib. T. II. p. 227.

95. Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 100. no. 3.
Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch. p. 341. no. 147. und
Gesch. der Kunst. V. B. 2. K. S. 127. Werke IV. Bd. VII. B. 1. K. S. 126. V. Bd.

Es ist hier zu erinnern, dass der in der Stoschischen Sammlung zu Berlin befindliche Glasfluss nichts weniger als von dem vortrefflichen Sarde des Duc de Blacas genommen ist, obgleich dieses in Winkelmann's Beschreibung gesagt ist.

96. Einen der Meduse des Grafen Carlisle ähnlichen Kopf liefert unter dem Namen Perseus Stefanoni [a], den Licetus wiederholte [b].

97. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.
Visconti: Osservaz. sul Catal. degli Ant. Incis. p. 126. Op. var. T. II.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 250. no. 304.

98. Baudelot: Reflex. sur le prétendu Solon; p. 250. et pl. p. 268. f. 8.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXIX. p. 39.
Mariette: Traité des Pierr. p. 61 — 62.
Caylus: Rec. des 300 têtes et sujets de composit. pl. 244.
D'Hancarv.: Ant. Étr. Gr. et Rom. T. III. p. 73. Vign.
Winkelm.: Gesch. der Kunst; Werke VI. B. Taf. VIII. C.
Lipp.: Dactyl. II Taus. no. 183. S. 56.
Bracci: l. c. T. II. tav. 61. p. 43.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9385. p. 548.
Millin: Galer. Mythol. pl. CLXXI. f. 564 *.
Levezow's Raub des Pallad. S. 29 — 30.
Thiersch's Epoch. der bild. Künste unt. den Gr. S. 70. 95. Anm. 12. S. 96. Anmerk. 14.
[Dolce: Museo di Denh II, p. 74. N. 71.
Stosch. Abdr. III, 316.

---

*a.* Gemmae antiquitus sculptae.
*b.* Hieroglyph. seu Schem. Gemmar. Schema XLIV.

Cades: 28, 231.
Jahn in Schneidewins Philol. I, p. 49.] *St.*

99. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64. note 6.
Meyer's Anmerk. zu Winkelm. Gesch. d. K. Werke, VI Bd. 2 Abtheil. S. 298 — 299. Taf. VIII. B.

100. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 61. note 6.

101. Ueber die Nachahm. der gr. Werke; S. 8. 25. 132. und S. 75 — 79. Werke; I Bd.

102. Traité des Pierr. Grav. p. 37. et p. 61 — 63.

103. Notice du Cabin. du Roi des Pays-Bas; p. 158. u. no. 23.
[Catalogue d'impreint. p. 49. N. 885.
Noch andre Copien findet man bei Raspe.] *St.*

104. Descr. du Cab. de Stosch; p. 390 — 391. no. 316.

105. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 188. S. 57.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9411. p. 549.
Abbildungen zu Heinr. Meyer's Gesch. der bildend. Künste; Taf. 29.
[Cades: 28, 230.] *St.*
Richtiger urtheilte Mariette, der diesen Stein für eine neue Arbeit hielt: Traité des Pierr. Grav. p. 417.

106. Gesch. der bild. Küunste bei den Griech. I Abtheil. S. 305 — 306. und Erklär. der Kupfertaf. XXVIII. B.

107. Memor. degli Ant. Incis. T. II. p. 43. not. 7.

108. Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 279. no. 377. Op. Var. T. II.

109. Ibid. p. 278. no. 376.

110. Ibid. p. 357. 358. no. 50.

111. Im kürzlich gedruckten Verzeichnisse der Gemmen des Fürsten Stanislav Poniatovski: *Catalogue des pierres gravées de S. A. le Prince Stanislas Poniatovski*, ist dieser Jade nicht genannt; vielleicht hatte man den Irrthum eingesehen, und die Steinart anders benannt.

112. Real Museo Borbon. T. IV. tav. 9. p. 2 — 3.
[Raoul-Rochette: Mon. inéd. 32, 2.
Gerhard: Minerven-Idole Taf. V, 4., wo die der Abbildung beigegebne Erklärung aus diesem Marmor-Relief gar ein Pompeianisches Gemälde macht. Dass aber wenigstens eine starke Ueberarbeitung dieser Platte in neuerer Zeit Statt gefunden, wenn sie ihr nicht etwa ganz angehören sollte, kann ich nach Untersuchung des Originals nur bestätigen.] *St.*

113. Plin. Nat. Hist. L. XXXIII. c. 12. S. 55. p. 633. Ed. Hard: *Ulysses et Diomedes erant in phialae emblemate Palladium surripientes.*

114. Pausan. Att. c. XXII. §. 6. p. 41. Ed. Bekk.

115. Baudelot: l. c. p. 250. et pl. p. 268. f. 9.

116. Recueil d'Antiquit. T. I. pl. 45. f. 3. p. 123 — 124.

117. Baudelot: l. c. p. 250. pl. f. 11.

Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. LXI. p. 85.
Winkelm.: Gesch. d. Kunst; VI Bd. 1 Abtheil. S. 322.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 192. S. 57.
Bracci: Memorie. T. II. tav. 108. p. 225.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9452. p. 551.
Levezow's Raub des Pallad. S. 62 — 65. Taf. II. f. 10.
Thiersch's Epochen der bild. Künste; III. Abtheil. S. 90. Anm. 14.
[Stosch. Abdr. III, 322.
Cades: 28, 217.] *St.*

118. St. Leger: Addition à l'article de Louis Chaduc; voy. Magaz. Encyclop. III. Année, T. V. p. 408. Mehr über Louis Chaduc steht in St. Leger: Notice de la vie de Louis Chaduc; voy. Magaz. Encyclop. II. Ann. T. IV. p. 334 — 344.

119. St. Leger: ib. III. Année. T. V. p. 408.
Mariette: Rec. des Pierr. Grav. du cab. du Roi; pl. LXIV.
Recueil de 300 têtes et sujets de composit. gravés p. le C. de Caylus; pl. 196.

120. Mus. Flor. T. II. tab. 28. f. 1.
Lippert: Dactyl. III. Taus. B. no. 68. S. 120.

121. Lippert: Ebendas. no. 70. S. 120.
Worlidge's Collect. of Drawings; T. III. p. 78. pl. 29.

122. Descript. du cab. de Stosch; p. 251. no. 1553. et. pl.
Monum. Ant. ined. Tratt. prel. c. IV. p. 91. e XXV.

123. Antiquar. Briefe; I. Th. 20. Br. S. 138.

124. Auch Hr. Creuzer in Symbol. und Mythol. III. Th. S. 188.

124[a]. [Tölken: Verzeichn. p. 201. N. 1061.
Stosch. Abdr. II, 1553. Auf diesem mir vorliegenden Abdrucke ist keine Spur der Inschrift zu erkennen.] *St.*

125. Winkelmann's Nachr. vom Stosch. Mus. S. 282. Werke, I. Bd.
Descr. du Cabin. de Stosch; p. 270. no. 1991.
[Tölken: Verz. p. 261. N. 51. erklärt die Inschrift für zweifelhaft.
Stosch. Abdr. II, 1691.] *St.*

126. Gorii Inscript. per Hetr. urb. ext. T. I. p. 155. no. 6.

127. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. LXIV. p. 87.
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 10. f. I.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 774. S. 274.
Bracci: Memorie, T. II. tav. 106. p. 217.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6678. p. 393.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 90. N. 7.
Stosch. Abdr. II, 625.
Cades: 12, 924.] *St.*

128. Gesch. der Kunst; VIII. B. 2. K. S. 257. Werke, V. Bd.

129. Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 342. no. 13. Op. var. T. II.

129^a. [z. B. **Cades** 46, 77.; der Neapler Stein **Gerhard**: Neapels antike Bildw. p. 397. N. 5; der Niederländische **Jonge**: Catalog. d'empreint. p. 26. N. 502. und was ausserdem **Clarac**: Cat. des art. p. 203 f. beibringt.] *St.*

130. Bracci: Memorie; T. II. tav. 63. p. 51.

Raspe: Catal. de Tass. no. 1171. p. 103. pl. XXIII. Auf diesem Abgusse ist der Name verwischt, und daher konnte Raspe ihn nicht erwähnen. Ich hatte bei dem sehr gefälligen Hrn. Besitzer diese schöne Gemme untersucht und mir von ihr und andern Abdrücke und Glasflüsse verschafft.

[**Dolce**: Museo di Denh I, p. 3. N. 13.

**Cades**: 3, 255.] *St.*

131. Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi, p. 160. no. 16. e p. 135 — 136. no. 1: *Incisione eseguita nella più limpida e vivace corniola che possa immaginarsi;* ed Osservaz. sul Catalogo degli Ant. Incis. p. 123: *Forse la più sublime incisione di Dioscoride è la testa di Io veduta in tre quarti, incisa in una stupenda corniola etc.* Dagegen bemerke ich, dass, obgleich dem Carneol nichts mangelt, um ihn unter die vorzüglichern indischen rechnen zu können, es doch noch schönere giebt, die noch mehr Feuer und Klarheit besitzen; eine Bemerkung durch welche dem trefflichen Steine nichts von seinem Werthe abgeht. Dieser ist nochmals von Visconti erwähnt, in:

Catalogo delle Gemme del Princ. Stanisl. Poniatowski; p. 377. no. 50. Op. var. T. II.

132. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64. et 81.

133. Memorie; T. II. p. 51. not. 2.

134. Eliac. II. c. 24. §. 6. p. 406. Ed. Bekk.

135. Herodot. L. II. c. 41. p. 123. l. 89. Ed. Wess.

Diodor. Sic. L. I. c. 11. p. 15. l. 37. Ed. Wess. et Valck.

136. Bronzi d'Ercol. T. I. p. III. ed p. 273.

137. Bracci. l. c. p. 51 — 53.

138. Herodot. l. c. l. 90.

139. Vita Apollon. Tyan. L. I. c. 19. p. 23. Ed. Olear: *Ἔςι δὲ ἄρα Ἰὼ Ἰνάχου, καὶ κέρατα τῶν κροτάφων ἐκκρούει μικρὰ καὶ οἷον μέλλοντα.*

Dionys. Byzant. Anapl. Bosp. Thrac. p. 5. Geogr. Min. Huds. III.: *Semystra nutrix fuit Ceroessae matris Byzantis. Io enim, quum Iovis arte in vaccam conversa, iraque Junonis oestro alato stimulata multas terras percurrisset, apud hunc locum parturiendi dolore affecta (nam erat divini seminis plena) infantem feminam peperit. Hanc tollens Semystra lactat et nutrit, gerentem insigne transformationis maternae. Cornuum enim typi ex fronte eminebant, unde appellatur Ceroëssa. Ex hac et Neptuno genitus est Byzas, vir similiter ut Deus honoratus, a quo Byzantium conditum est.*

Procop. de Aedific. Justin. L. I. c. 5. p. 16. A. Ed. Maltr.

140. Descript. des Pierr. Grav. du cab. de Crozat; no. 64. p. 4.

Belley: catal. des Pierr. Grav. du Duc d'Orl. no. 68. p. 8.

La Chau et Le Blond: Descript. des princ. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. I. pl. 66. p. 237 — 242. In diesem Werke sind dem Künstler St. Aubin Köpfe und Brustbilder weit besser, als die Figuren gelungen. Aber ganz verfehlt und ohne alle Aehnlichkeit ist dieser Kopf des Bacchus; an ihm, so wie an andern Platten dieses geistvollen Künstlers, bemerkt man ungern, dass er Haare, Gewänder, Blätter, wie wirkliche Haare, Gewänder und Blätter behandelt, was auf Darstellungen erhobener Arbeiten nie geschehen darf.

141. Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 45.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 505. S. 194.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6553. p. 387.
[Cades: 12, 915.] *St.*

142. Philostr. Epist. XXXIV. p. 928. Ed. Olear: *Ὄντως τὰ ῥόδα Ἔρωτος φυτά, καὶ γὰρ νέα ὡς ἐκεῖνος, καὶ ὑγρὰ ὡς αὐτὸς ὁ Ἔρως.*

143. Aristoph. Acharn. v. 1004 — 1005. p. 290. Ed. Beck:

*....Ἔρως....*
*ὥσπερ ὁ γεγραμμένος, ἔχων στέφανον ἀνθέμων.*

Schol. in v. c. p. 823. Ed. Dind.: *Ζεῦξις ὁ ζωγράφος ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀφροδίτης ἐν ταῖς Ἀθήναις ἔγραψε τὸν Ἔρωτα ὡραιότατον, ἐστεμμένον ῥόδοις. — ἀνθέμων ἀντὶ τοῦ ῥόδων.*

144. Stosch. Gemm. Ant. Coel. tab. XXIII. p. 29.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. VI. et
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 7. f. 2.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 539. S. 205.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 49. p. 281.
Raspe: Catal. de Tass. no. 5458. p. 333.
[Dolce: Museo di Denh 1, p. 56. N. 3.
Stosch. Abdr. II, 1682.
Cades: 22, 2452.
Moderne Copieen führt Clarac: Cat. des art. p. 80. an.] *St.*

145. Gorii Columb. Liv. Aug. p. 154 f.

146. Gesch. der Kunst; VII. Bd. 1. K. S. 125. Werke V. Bd.

147. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 63. et p. 82.

148. Note to Crawfurd's Pericles and the arts in Greece; p. 109 — 111.

149. Meyer's Gesch. der bild. Künste bei den Griech., I. Abth. S. 202. II. Abth. S. 195. Anmerk. 223.

150. Natur. Hist. L. XXXV. c. 10. §. 36. p. 694. l. 23. Ed. Hard: *Et huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, reciperetur que ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac, neque in toreutice ullius qui servierit opera celebrantur.*

151. Osservaz. sul catal. degli Ant. Incis. p. 120. Op. var. T. II.

152. Ibid. p. 126.

153. Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 218. no. 211. Op. Var. T. II.

154. Faber in Fulv. Urs. Imag. illustr. Comment. p. 65 — 66. et 67: *Formae est ovalis, magnitudinis media paulo maioris, coloris autem et artificii adeo venusti, ut nihil supra.*

155. Appian. de Bello Civil. L. II. c. 76. p. 280. l. 90. Ed. Schw.

155[a]. Es ist die 30ste Gemme des dritten Abschnitts, p. 166 ff.

156. Raspe: Catal. de Tass. no. 15633. 15634. p. 795.

[Cades: 33, 26.] *St.*

157. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 579. S. 189.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11038. S. 626.

[Cades: 33, 32.

Neuerdings ist (abgesehen von dem von Köhler nicht behandelten Cameo bei Raspe: 11066.) noch ein Stein hinzugekommen, welchem ein Augustus-Kopf vertieft eingeschnitten ist, und den man der Inschrift *ΔΙΟC* zu Folge für ein Werk des Dioskorides hält:
Cades: 33, 42.
Impr. Gemm. dell' Inst. IV, 93.
Bull. dell' Inst. 1834. p. 128.
De Witte: Antiqu. de Mr. Beugnot p. 135. N. 408.
Clarac: Catal. des art. p. 267.
Der Steinschneider zeigt unverhohlener, als mancher andre, jenen Grad leerer Allgemeinheit und Unsicherheit in der Auffassung der Form, gepaart mit ängstlicher und ungeschickter Sorgfalt in ihrer Darstellung, welcher die Werke unsers Jahrhunderts, die für antik gelten wollen, von allen andern unterscheidet. Da nun überdies noch der beliebte Name des Dioskorides hinzukommt, und die Linien der Buchstaben zwar klein und nur ganz leicht und seicht eingeritzt, aber im Verhältniss zu eben dieser Seichtigkeit von einer auffallenden Breite sind, so wird wohl nichts übrig bleiben, als den Ursprung auch dieses Steins in der Industrie unsers Jahrhunderts zu suchen. In jedem Falle stünde es schlimm um die alte Steinschneidekunst, wenn ein Dioskorides nichts Besseres hätte hervorbringen können. Doch können wir uns nur freuen, dass dem, welchem es nicht genügt, Andern blindlings nachzusprechen, noch Mittel genug zur Hand sind, um sich eine richtigere Vorstellung von der Steinschneidekunst des Augusteischen Zeitalters zu verschaffen. Da aber ausserdem Hr. Welcker in der neuesten Ausgabe des Müllerschen Handbuchs p. 231. da, wo Müller von den Werken des Dioskorides spricht, den schönen Cameo des grünen Gewölbes in Dresden so in Parenthese gesetzt hat, dass Jeder, der ihn nicht schon kennt, glauben muss, auch dieser Stein trüge den Namen des Dioskorides, so will ich noch hinzufügen, dass dieser Stein gar

keine Inschrift hat. Abdrücke findet man bei Lippert: Supplem. II, 227. und Raspe: 11034.] *St.*

158. Winkelmann: Monum. Ant. ined. P. I. p. 108. e Tratt. prelim. c. IV. p. XCI.

Bracci: Memor. T. II. tav. 69. p. 77.

Meyer's Anmerk. zu Winkelm. Gesch. der Kunst; Werke VI. Bd. 2. Abtheil. Anm. 1093. S. 298. Anm. 652. S. 225.

[Cades: 31, 29.] *St.*

159. Museo Pio Clem. T. III. p. 15.

Visconti: Iconogr. Grecque; T. I. ch. 6. p. 256—258. pl. XXX. f. 1.
Esposiz. dell' Impr. del Princ. Chigi; p. 359. no. 52.

160. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64. et p. 82.

161. Osservaz. sul Catal. degli Ant. Incis. p. 124. Op. var. T. II: *È questa una stupenda ametista che rappresenta di faccia il ritratto indubitato di Demostene. Lo stile della testa è eccellente, ma alquanto duro.*

162. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. XXX. p. 39.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 12. S. 5.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 60.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8867. p. 521.
Winkelm.: G. d. Kunst. VII. B. 1. K. S. 126. Werke, V Bd. und Ueber die Nachahm. d. alt. K. S. 25. Werke, I. Bd.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64 — 65.
[Dolce: Museo di Denh II, p. 53. N. 4.
Cades: 25, 244.
Auf einen dritten Stein führt die Berliner Glaspaste Stosch. Abdr. III, 128. = Raspe: 8860. zurück.] *St.*

163. Catalogo delle Pietre originali del Real Museo Farnesiano di Napoli; no. 273. (manoscritto): *Corniola colla figura di Perseo colla testa di Medusa in mano, scheggiata nelle gambe, col nome dell' autore Dioscoride dimezzato in caratteri Greci, che si credono posteriori.*

164. Gravelle: Pierr. Grav. T. II. pl. 46. p. 35 — 36.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 13. S. 5.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8868. p. 521.

165. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXIV. p. 47.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 123. S. 54.
Bracci: Memor. T. II. tav. 74. p. 93.
Raspe: Catal. de Tass. no. 1527. p. 125.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 64 — 65.
Visconti: Osservaz. sul Cat. degli Ant. Incis. p. 124 ed
Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi; p. 336. no. 1.
[Cades: 4, 287.
O. Müller: Denkm. II, 206.] *St.*
Ein Onyx aus der Sammlung des de Thoms mit der verfälschten

Aufschrift des Eutyches, vorstellend die Sonne auf einem vierspännigen Wagen, ist kürzlich beschrieben worden:

Notice du Cabinet du Roi des Pays-Bas; p. 163. no. 4.

[Cabinet du comte de Thoms pl. 6. N. 3.

Jonge: Catal. des Empr. p. 31. N. 599.

Einen dritten Stein bieten Lippert: II, 407. und Raspe: 10631 und einen vierten der Sammlung Poniatowski Eckhel: Choix de pierr. gr. T. 21. und Cades: 4, 334.] *St.*

165ᵃ. [Auch Müller l. l. hat richtig bemerkt, dass ganz derselbe Gedanke in der berühmten Vaticanischen Statue (Mus. Chiaramonti II, 4.) behandelt ist.] *St.*

166. Meyer's 1121 Anmerk. zum X. B. von Winkelm. G. d. K. Werke VI. Bd. 2. Abtheil. p. 301. Taf. VIII. D.

[Roulez: Mélanges de philol. Fasc. IV. No. 3. p. 4.

Noch mit einem dritten Sohne und Schüler des Dioskorides hat uns das vorige Jahrhundert beglückt. In der Berliner Sammlung (Nachträge zu den Stosch. Abdr. N. 191.) befindet sich jetzt ein früher dem Baron Winckler gehörender Cameo, der das Brustbild eines jungen, lachenden Satyrs darstellt, und dessen älteste mir bekannte Erwähnung sich bei Gori: Mus. Flor. II, p. 13. findet. (Denn da die Capponische Bibliothek erst nach dem Jahre 1747. in die Vaticanische kam und, so lange sie bei der Familie Capponi verblieb, vermehrt worden zu sein scheint, so kann die im Rhein. Mus. 1846. VI, p. 386. gegebne Notiz keinen weiter zurückreichenden chronologischen Anhaltepunkt gewähren.) Ungefähr in dieselbe Zeit scheint der Aufenthalt J. J. Preisslers in Italien zu fallen, der diesen Stein in Rom zeichnete, und dessen Zeichnung später von J. A. Schweickart in Nürnberg in Kupfer gestochen wurde, ein Folio-Blatt, das auch von Nagler im Künstler-Lexicon s. v. verzeichnet ist. Der Schnitt zeigt in allen Theilen Klarheit und Bestimmtheit der Vorstellung und jene Keckheit der Hand, welche mit dem Aufwand möglichst weniger Mittel alles Wesentliche erreicht, und zwar in einem Grade, in welchem diese Eigenschaften nur den bessern Werken des Alterthums eigen sind; so dass ein Zweifel an der Aechtheit des Steins gar nicht aufkommen kann. Tadeln könnte man daran nur etwa, dass das Auge etwas zu wenig verkürzt ist. Im Felde befindet sich die in sehr kleinen und nur ganz leicht, aber vertieft eingeschnittenen Buchstaben abgefasste Inschrift:

ΥΛΛΟC
ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ
ЄΠΟΙЄΙ

Da aber diese Buchstaben auf dem Cameo nicht erhoben, sondern vertieft gebildet und zwar nur ganz leicht geritzt sind, und da zu der Zeit, als er bekannt wurde, nicht nur Dioskorides, sondern auch

schon Hyllos ein sehr beliebter Steinschneider geworden war (zu den von Köhler behandelten Steinen füge ich noch die von Cades: 10, 692. 20, 1978. 47, 317. 326. mitgetheilten und bemerke, dass man noch andre bei Raspe und Clarac: Catal. des art. p. 132 ff. findet), so wird der mit der Geschichte der Steinschneide-Kunst einigermaassen Vertraute darüber gar nicht ungewiss sein können, wann diese Inschrift hinzugefügt worden ist. In welchen Widerspruch man übrigens dadurch gerieth, dass man den Hyllos nicht nur zum Verfertiger eines Brustbildes der Sabina, sondern auch zum Sohn des Dioskorides machte, hat schon Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 142. bemerkt, und nicht geringer ist der Widerspruch im Stil der ihm beigelegten Bilder und Inschriften. Mehr oder weniger veränderte Wiederholungen dieses Steins ohne den Namen findet man bei Lippert: I, 447. und Cades: 20, 2175. 2177. 2179. 2189.] *St.*

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## DRITTEN ABSCHNITT.

1. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXVI. p. 51.
   Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 76. no. 287.
   Caylus: Rec. de 300 têtes et suj. de compos. pl. 285.
   Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 212. S. 90.
   Bracci: Memor. degli ant. Incis. T. II. tab. 76. p. 107.
   Raspe: Catal. de Tass. no. 2127. p. 156.
   Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 57.
   Visconti: Osservaz. sul Catal. p. 116 — 117. ed
   Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 178. no. 73. Op. Var. T. II.
   [Dolce: Museo di Denh I, p. 40. N. 45.
   Stosch. Abdr. II, 287.
   Cades: 6, 459. Wenn Cades im handschriftlichen Verzeichnisse sagt, dass der Abdruck von einem Carneol genommen sei, so liegt hier wohl, wie nur zu oft, ein Irrthum zu Grunde.
   Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 735. Ann. dell' Inst. XVII. p. 269.
   Minervini: Bullett. Napolet. IV, p. 31.
   Bergk: Zeitschr. für Alterth. 1847. p. 173.
   Eine Copie von dem Neapolitaner Rega bei Cades: 47, 681.] *St.*
2. Stosch: l. c. et Praef. p. VI.
3. Descr. du Cabin. de Stosch l. l.
   Winkelm.: G. d. K.; VI. B. 2. K. S. 48 — 49. Werke V. Bd.

3[a]. [S. oben p. 288. Not. 60[a].] *St.*

4. Real Museo Borbon. T. IV. tav. 21. p. 2: *L'antica scultura non volle adottare ciò che la favola aveva imaginato, e quasi conciliando l'eleganza dell' arte e il rispetto alla favola procurò, che ambe le mamelle vi fossero, ma che*

*quella, che avrebbe dovuto esser tronca, fosse soltanto nuda per indicare che mancar dovrebbe.*

5. Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 165 — 166. no. 29. Op. Var. T. II: *Il nome dell' artifice Eëo* (*HEIOΥ*) *è noto per qualche altra opera, il quale sembra essersi più distinto per la diligenza, che per la correzione ed eleganza de' suoi lavori, benchè non del tutto ordinarj.*

Auch in einer neuern Schrift wird der vielfach verfälschte Stein des Heius als ein altes und ächtes Werk erwähnt:

*Descript. of the ancient Marbles of the British Museum;* P. III. pl. 15.
[Raspe: 1651.
Cades: 4, 290.] *St.*

6. Ibid. p. 166. no. 30.
[Zu den von Köhler genannten Steinen füge ich zunächst noch den von Raspe: 5781. mitgetheilten, und den des Herzogs Blacas bei Cades: 28, 62. Letronne l. l. stimmt mit Köhler nicht nur in Betreff des modernen Ursprungs dieses Namens, sondern auch seines Motivs überein, und glaubt namentlich die Fälschung an dem Steine des Herzogs Blacas dadurch erweisen zu können, dass derselbe Stein bei Choiseul-Gouffier: Voyage pittor. II, 177. ohne die Inschrift abgebildet sei. Gegen diesen Beweis jedoch ist zu bemerken, dass vor Allem die Identität dieser beiden Steine um so mehr zu erhärten war, als auch schon andre Wiederholungen derselben Composition bekannt sind Impr. Gemm. dell' Inst. VI, 41. Allein ich sehe auch nicht recht ein, wie man, ohne diese Inschrift schon auf einem antiken Steine vorzufinden, darauf kommen konnte, jenen bekannten Hejus zu einem Steinschneider zu machen, wofür kaum eine Analogie würde nachgewiesen werden können. Denn der Annahme, dass der erste Fälscher durch den Namen habe anzeigen wollen, dass der Stein jenem bekannten Hejus angehört habe, und nicht dass er von ihm geschnitten sei, widerspricht der Geschmack der Zeit, in welcher der Name auftaucht und der Umstand, dass er sogleich bei seinem ersten Bekanntwerden für den eines Künstlers ausgegeben wird. Dazu kommt aber noch, dass sich die Form *HEIOΥ* auch auf eine andre, vielleicht wahrscheinlichere, Weise rechtfertigen lässt. Denn Ἥιος kennt Jedermann als Beinamen des Apollon und neuerdings (Rev. Arch. II, p. 212.) ist derselbe Name auch als der eines Spartaners bekannt geworden. Da nun in römischer Zeit nicht nur das lange Jota, sondern oft genug auch das kurze (Franz: Elem. Epigr. p. 247. Keil: Anal. Epigr. p. 126.) durch *EI* geschrieben wurde, so ist auch die Form *HEIOΥ* vollständig gerechtfertigt und eben der Umstand, dass diese Lesung Berechtigung hat und man den Namen doch gleich bei seinem Aufkommen in einer unwahrscheinlichern Weise las, deutet darauf hin, dass wenigstens ein ächter Stein mit diesem Namen vorgelegen hat. Ja ich möchte fast glauben, dass

dies der, wenn auch erst später veröffentlichte, Carneol Grevilles in Spilsburys Coll. of gems T. 13. ist, der einen Apollo-Kopf mit der Beischrift *HEIOΥ* darstellt, und dass er oder ein ähnlicher Stein demnach den Boden bilde, auf welchem der neue Künstler Hejus erwachsen ist. Natürlich aber sollte auf einem Steine dieser Art im Alterthum der Name entweder den dargestellten Gott oder den Besitzer anzeigen, der sich mit Rücksicht auf seinen Namen den Apollo zum Wappen gewählt hatte. Was endlich die von Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 140 und 337. angeführte Inschrift betrifft, so liegt die Vermuthung, dass auf dem Steine nicht *ΕΙΟΣ*, sondern *ΤΙΟΣ* stehe, nur zu nahe.] *St.*

7. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. VII. p. 9.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 8.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 755. S. 269.
Bracci: Memor. degli ant. Incis. T. I. tav. 13.
Raspe: Catal. de Tassie; no. 3446. p. 234.
Wicar: la Galer. de Florence; Livr. XXXIV.
Willemin: Choix de Costum. T. II. pl. 49. f. 174.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 69 — 70.
[Dolce: Museo di Denh II, p. 8. N. 47.
Stosch. Abdr. II, 1262.
Cades: 17, 1627.] *St.*

8. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 67: *Il ne reste plus sur cela de doute, quand on a vu chez le roi de deux Siciles la Diane gravée par Apollonius, cette figure de Muse si noblement vêtue qu'a gravée Allion.* Wie sehr steht diese, gegen jene gehalten, zurück!

Visconti: Espos. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 176. no. 65. Op. var. T. II.

9. Descript. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. II. p. 43 — 44.

10. Einleitung, S. 61 ff.

11. Visconti: ib. p. 176. no. 65.

11[a]. [Dieser von Köhler gegen die gewöhnliche Deutung jener Frauen-Gestalt gemachte Einwand ist vollständig berechtigt, da dieses Gewand-Motiv nicht nur dem Begriff der Muse, wie ihn die Blüthe-Zeit des Alterthums festgestellt hatte, widerspricht, sondern auch noch an keiner irgend wie gesicherten Muse nachgewiesen ist, so dass man sich wohl wundern darf, wie man nicht nur Gestalten mit diesem Motiv, sondern sogar Frauen mit ganz entblösstem Oberkörper, sobald sie nur eine Maske in der Hand halten, einen Globus betrachten oder ein ähnliches Attribut haben, auf Gemmen (z. B. Lippert: I, 742 — 762. Suppl. I, 419 — 422. Raspe: 3261 — 3540. 15207 — 15219. Stosch. Abdr. II, 1246 — 1287. Cades: 17, 1599 — 1663. Müller: Handbuch p. 631.) noch jetzt Musen nennen kann, wenngleich man bei den sehr zahlreichen ganz

gleichen Frauen-Gestalten der Wand-Gemälde, Reliefs u. s. w. diese Deutung längst mit vollem Recht zurückgewiesen hat. Allein das in Rede stehende Gewand-Motiv, welches darin besteht, dass die die Schultern der Frauen nebst den damit zusammenhängenden Oberarmen und Brüsten zu bedecken bestimmten beiden Gewandtheile von der einen Schulter so herab gefallen sind, dass oberhalb dieser Schulter oder des dazu gehörenden Arms gar keine Verbindung mehr zwischen ihnen vorhanden ist, ist sehr wohl von andern mehr oder weniger ähnlichen, namentlich aber von dem für die Kunst-Geschichte besonders wichtigen Motiv zu unterscheiden, welches darin besteht, dass zwar die Enden jener beiden Gewandtheile noch oberhalb des Arms oder der Schulter verbunden sind, aber ihre Verknüpfung selbst mehr oder weniger weit von der einen Schulter auf den Ober-Arm herabgefallen ist; ein Unterschied den schon Ovid: Fast. I, 408 f. mit gewohnter Meisterschaft durch die Worte bezeichnet:

Altera dissuto pectus aperta sinu;
Exserit haec humerum. — — — — — —

Während dieses letztere Gewand-Motiv als erste Veranlassung den Wunsch, durch die Verschiedenheit des Falten-Wurfs an den beiden Schultern und Brüsten von Frauengestalten dem Auge eine grössere Mannigfaltigkeit und mehr Leben zu bieten, mit dem von Köhler erwähnten und einer Reihe andrer gemein haben mag, unterscheidet es sich doch von allen übrigen durch den coquetten Charakter, welcher ihm zu Folge seines halben Zeigens und halben Verhüllens jeder Zeit eigen ist, und der nur in demselben Grade abgeschwächt oder verstärkt wird, als die Verbindung jener beiden Gewand-Theile mehr oder weniger nahe nach der Achsel-Spitze hin gerückt oder mehr oder weniger weit über dieselbe herabgefallen ist. Dieser Charakter aber enthält zugleich die Norm für den Gebrauch, den allein die noch gesunde und natürliche Kunst, selbst unwillkührlich, davon machen wird und machen kann. Eben dieses Charakters wegen bedarf dasselbe vom Standpunkte dieser Kunst aus jeder Zeit noch einer positiven weiteren Rechtfertigung, die entweder in dem Begriff des darzustellenden weiblichen Wesens, oder in seiner Handlung und Stellung liegen kann, während jede Anwendung über diese Gränzen hinaus d. h. nicht nur die Anwendung bei Frauengestalten, deren Wesen oder Stellung mit dem dieses Motivs geradezu im Widerspruch steht, sondern selbst der Gebrauch bei solchen Frauen, bei denen weder Begriff noch Stellung ungezwungen darauf hinführt, sondern nur, ohne es geradezu zu rechtfertigen, nicht geradezu widersprechen, ein Missbrauch ist, zu dem keine noch frische und unmittelbare, sondern nur eine schon mehr oder weniger künstlich producirende und krankhafte, wenn auch vielleicht noch in gewissen Beziehungen immerhin achtungswerthe, Kunst ver-

leitet werden kann, die entweder im mehr oder weniger deutlichen Bewusstsein des eignen Mangels an frischer Unmittelbarkeit durch diesen Reiz das Urtheil des Beschauers zu bestechen, ihn auf diese Weise eben jenen Mangel übersehen zu machen hofft, oder gedankenlos das, was sie an älteren Kunstwerken vorfindet, ohne es selbst zu verstehen, weiter verwendet. So wird dieses Motiv zu einer der besonders leicht verständlichen und genauen Anzeigen des innern Gehalts und der Principien, von denen sich die Kunst in verschiednen Zeitabschnitten und Schulen bewusst oder unbewusst leiten lässt, und Keinem, der sich nur einigermaassen um die neuere Kunst bekümmert hat, ist es unbekannt, wie verschieden der Gebrauch ist, den auch sie zu verschiednen Zeiten und in verschiednen Schulen von demselben Motiv gemacht hat und noch macht, wie häufig es namentlich in der Gegenwart, die sich doch so gern eine besondre Kunst-Blüthe zuschreiben möchte, von gewissen Seiten her aus denselben Gründen gemissbraucht wird. Eine ähnliche Verschiedenheit lässt sich aber leicht auch in der alten Kunst nachweisen.

Vor Phidias kennt sie allem Anschein nach dieses Motiv gar nicht und der moderne Ergänzer des dreiseitigen Altars im Louvre (Müller: Denkmäler I, N. 45.) geräth, wenn er die in künstlich-archaischem Stile gebildete Artemis damit versieht, in denselben Widerspruch, wie der Bildhauer römischer Zeit, welcher in der gewöhnlich Orestes und Electra genannten Gruppe des Neapler Museums (Museo Borbonico: To. IV, Tav. 8.) auf der einen Seite in der Formen-Auffassung dieselbe archaische Strenge und Einfachheit, wenn auch nur in einem geringern Grade, erkünstelt, auf der andern aber zugleich bei der Verwendung dieses Motivs sich von den zu seiner Zeit geltenden Principien leiten lässt.

Die älteste mir bekannte Anwendung rührt von Phidias selbst her. Unter den so zahlreichen Frauen-Gestalten des Parthenon-Frieses finden wir es nur ein Mal angewendet, an der gewöhnlich Peitho genannten Gestalt der Ost-Seite, die früher nur durch die ganz ungenügende Zeichnung Carreys bekannt war, gegenwärtig aber durch das in den Ruinen des Tempels wieder aufgefundne und von mir zuerst im Rhein. Mus. 1846. IV, p. 9. näher beschriebene Original, von dem nun auch in den ersten Lieferungen des Werks von Hrn. Laborde, welches durch die Zusammenstellung alles vom Parthenon Erhaltenen einem lebhaft gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen verspricht, eine hierin genaue Zeichnung gegeben ist. Mag nun der Name Peitho der wahre sein oder nicht, in jedem Falle gehört diese Frauen-Gestalt, da unmittelbar daneben Aphrodite und Eros gebildet sind, diesem Götterkreise an, dessen Character eben dieses Motiv rechtfertigt. Ausserdem finden wir es noch an einer Metope bei einer der von Kentauren geraubten Frauen (Marbl. of the Brit.

Mus. To. VII, T. 11.) angewendet, wo es durch die Handlung in einem nicht geringern Grade gerechtfertigt wird und überdies das Gewand so weit herabgefallen ist, dass man wohl schon desshalb kaum noch etwas von Coquetterie darin finden würde; und dasselbe gilt von einer der gewöhnlich für Moeren erklärten Frauen des östlichen Giebels (Marb. of the Br. Mus. To. VI, T. 11.), wenn man diese Form des Motivs überhaupt noch hierher rechnen will, während das Gewand einer andern (Marb. of the Brit. Mus. To. VI, T. 10.) nur so wenig verschoben ist, dass das Motiv jenen Character noch gar nicht angenommen hat. Unter den zahlreichen Frauen-Gestalten des Phigalischen Frieses finden wir nur zwei (Marb. of the Br. Mus. To. IV, T. 10. 23.) damit versehen, beide Male zu Folge der Handlung und Stellung und das eine Mal noch überdies in einer Form, durch welche allein schon jener Charakter wesentlich abgeschwächt sein würde. In den bis jetzt aufgefundenen Fragmenten des Frieses vom Erechtheion kommt es nur ein Mal vor, an der von mir Ann. dell' Inst. T. XV. p. 311. mit No. 10. bezeichneten Frauengestalt, und zwar ganz ähnlich, wie an der Peitho des Parthenon-Frieses, angewendet, wesshalb ich, da in der Stellung keine Rechtfertigung liegt, an eine Aphrodite oder ein andres Wesen des erotischen Kreises denken möchte. Endlich hat auch der Künstler, dem wir die unübertrefflichen Gestalten an der Balustrade des Nike-Tempels auf der Akropolis von Athen zu verdanken haben, nur eine jener weiblichen Gestalten (und es sind bekanntlich gegenwärtig mehr Fragmente aufgefunden, als von Ross veröffentlicht sind und namentlich ein vorzüglich schönes und wohl erhaltnes) damit versehen, deren Stellung, ich möchte sagen, mit Nothwendigkeit darauf hin führt (Ross: Nike-Tempel Taf. 13, B.).

Im Wesentlichen mit derselben Mässigung und überhaupt nach denselben Grundsätzen scheint man dieses Motiv bis gegen das Ende der makedonischen Periode verwendet zu haben und wenn auch namentlich gegen das Ende hin einzelne Ausnahmen vorgekommen sein mögen, so würde doch die, wenn auch nur unwillkührliche, Anerkennung jener Grundsätze durch einzelne Ausnahmen nicht als nicht vorhanden nachgewiesen werden können. Vielmehr wird selbst nur ein Blick auf die in so grosser Zahl auf uns gekommnen Vasengemälde, denen es doch gewiss, namentlich bei der Vorliebe gewisser Zeit-Abschnitte für Darstellungen aus dem bacchischen Kreise, nicht an sehr häufiger Gelegenheit und Berechtigung zur Anwendung jenes Motivs fehlte, genügen, um die Gültigkeit meiner Behauptung zu erweisen, und ich mache daher nur auf die eine Thatsache aufmerksam, dass sich in folgenden grössern Vasen-Werken, nämlich in denen von Passeri, von Hancarville und Tischbein, in der von Laborde herausgegebenen Sammlung des Grafen Lamberg, in

den drei Werken Millingens, den sechs von Gerhard, dem einen von Lenormant und de Witte, dem von Stackelberg, in dem Museum Gregorianum, dem Musée Blacas und dem Musée Pourtalès-Gorgier, endlich unter den in den Monumenti dell' Instituto archeologico und in dem Bullettino Napoletano herausgegebnen Vasenbildern nur bei folgenden neun die Absicht, dieses Motiv zu verwenden, mit einiger Sicherheit erkennen lässt:

Aphrodite: Millingen Uned. Monum. I, 10. und Gerhard Apulische Vasenb. Taf. 11.

Europa auf dem Stier: Millingen Div. Collect. Taf. 25. = Lenormant Élite céramagr. I, 27.

Helle auf dem Widder: Tischbein Engrav. III, 2.

Ariadne: Tischbein Engrav. I, 34.

Tänzerin: Tischbein Engrav. III, 24.

Toilette machendes Mädchen: Tischbein Engrav. II, 36.

Unbestimmte Frauen: Millingen Vas. de Coghill Bart Taf. 49. und Gerhard Mysterienbilder Taf. 9.

Dazu kommen nur noch einige wenige Gestalten, bei denen es noch zweifelhafter bleibt, ob der Vasenmaler wirklich dieses Motiv im Sinne hatte, oder ob er nur eine oder einige Linien mehr oder weniger ungeschickt gezogen hat (z. B. Lenormant Él. céramogr. II, 23 A. und 63. Mon. dell' Inst. arch. IV, 16.), so wie bei einigen andern (z. B. Passeri: II, 128. 138.) das Ungeschickte der vorliegenden Abbildung zu keinem sichern Urtheil kommen lässt. Dass aber in diesem Resultate einer Durchmusterung jener grossen Masse von Vasenbildern eine vollständige Bestätigung der von mir ausgesprochnen Behauptung liegt, braucht nicht im Einzelnen nachgewiesen zu werden und ich füge daher nur das hinzu, dass eines Theils ein Ueberblick der Münzen, Grab- und Votiv-Steine u. s. w. zu demselben Resultat führt, andern Theils keins jener Vasengemälde, auf denen wir dies Motiv finden, über das dritte Jahrhundert vor Christus zurückreichen dürfte.

Ein Missbrauch ersten Grades ist es, wenn die Kunst von den oben angedeuteten Beweggründen geleitet dieses Motiv nicht nur, wo Begriff oder Stellung der zu bildenden weiblichen Gestalt eine positive Berechtigung gewährt, sondern auch dort mehr oder weniger häufig anwendet, wo eine Berechtigung dieser Art nicht vorliegt, sobald nur Begriff oder Stellung nicht geradezu entgegen steht; ein Missbrauch zweiten Grades, wenn sie so weit geht, dass sie sich desselben selbst in dem zuletzt genannten Falle nicht enthält. Den ersten Standpunkt nimmt im Allgemeinen die Kunst römischer Zeit bis gegen das Ende des ersten christlichen Jahrhunderts ein und nur ausnahmsweise verirrt sie sich hie und da auch schon in jener Zeit bis zu dem zweiten; allein von da an begegnen wir selbst dem

Missbrauch zweiten Grades so häufig, dass man sich des Ekels kaum erwehren kann, und kein weibliches Wesen bleibt übrig, an dem man jenes Motiv nicht wenigstens in ein paar Beispielen nachweisen könnte.

Zum Beweise des ersten Theils meiner Behauptung will ich hier nur eine Zusammenstellung der Pompejanischen und Herculanischen Wandgemälde, in denen uns das in Rede stehende Motiv entgegentritt, geben, soweit sie in die bekannten vier Hauptwerke darüber aufgenommen sind. Frauen-Gestalten, die entweder gar keine bestimmten Individuen oder doch keine der Sage angehörenden darstellen, finden wir mit demselben versehen:

Pitt. d'Ercol. I, 14 (= Mus. Borb. I, 23. Zahn I, 90.); I, 22 (vielleicht identisch mit Mus. Borb. VII, 35.); II, 25 (die eine weibliche Figur kann eine Peitho sein); II, 33; III, 7 (= Mus. Borb. I, 3.) IV, 15; IV, 41 (= Mus. Borb. I, 1. Zahn II, 97.); IV, 42 (= Mus. Borb. I, 31. Zahn I, 78.); IV, 43 (= Zahn III, 15.); IV, 59; V, 24; Mus. Borb. I, 34; III, 4; III, 5; V, 18 (= Zahn I, 12.); VII, 20; XI, 4 (= Zahn I, 32.); XI, 17; XII, 19; XII, 20; XIII, 36; XIII, 37; XIV, 33; Zahn II, 53; Raoul-Rochette: 4.

Frauen-Gestalten, welche bestimmte Individuen der Sage darstellen, sind folgende:

Aphrodite: Mus. Borb. III, 36. und wohl auch Mus. Borb. VII, 4. VIII, 5.

Pasiphae: Zahn II, 60 (= Raoul-Rochette 13. Mus. Borb. XIV, 1.).

Phaedra: Pitt. d'Ercol. III, 15 (= Mus. Borb. XI, 2.); Mus. Borb. VIII, 52

Deianira: Mus. Borb. VI, 36.

Io: Mus. Borb. IX, 50. und wohl auch Mus. Borb. II, 12 (= Raoul-Rochette 4.).

Nike: Pitt. d'Erc. III, 39 (= Mus. Borb. VII, 7.); vielleicht auch Pitt. d'Erc. IV, 18 (= Mus. Borb. V, 47. Zahn I, 96.); Mus. Borb. XIII, 48.

Psyche: Pitt. d'Erc. IV, 51.

Demeter: Mus. Borb. VI, 54 (= Zahn II, 82.).

Muse: Pitt. d'Erc. V, 2. und vielleicht Mus. Borb. IX, 34.

Helena (?): Pitt. d'Erc. V, 5.

Selene (?): Mus. Borb. XI, 3.

Dazu kommen endlich noch einige, welche wohl bestimmte Individuen der Sage darstellen mögen, denen jedoch noch nicht mit irgend einiger Sicherheit ein Name gegeben werden kann:

Pitture d'Erc. II, 17 (= Mus. Borb. VII, 19.); III, 5 (= Mus. Borb. VIII, 22.); III, 6 (= Mus. Borb. IX, 51.); III, 13 (= Mus. Borb. VIII, 22); Mus. Borb. IX, 4.

In wie weit diese Bilder meine Behauptung bestätigen, wird ihre nähere Betrachtung ohne mein Zuthun lehren; jeden Falls aber wird hiebei auch das Verhältniss der Anzahl von Frauen-Gestalten, aus der diese Zahl von Beispielen resultirt, zu der Anzahl von Frauen in Vasenbildern, aus welcher die dort gefundne Zahl von Beispielen resultirte, nicht ausser Acht zu lassen sein.

Zum Beweis des zweiten Theils meiner Behauptung wird es genügen, nur auf ein Beispiel, auf die Bildung der Musen, einen Blick zu werfen, zumal da eines Theils wohl Niemand leugnen wird, dass jenes Motiv dem Begriff der Muse, wie er sich in der Blühte-Zeit der alten Kunst, nachdem er entschieden von dem der Nymphe losgetrennt war, ausgebildet hatte, geradezu widerspricht, andern Theils eine so grosse Anzahl auch älterer Musen-Darstellungen, deren Deutung keinem Zweifel unterliegen kann, entweder durch die Originale selbst oder doch durch spätere Copieen so genau bekannt ist, dass gerade an ihnen die verschiednen in verschiednen Zeiten geltenden Grundsätze besonders deutlich erkannt werden können. Die bekannten hieher gehörenden Werke brauche ich hier nicht zusammenzustellen und bemerke nur, dass sich die älteste sichre Musen-Darstellung, soweit sie mir bekannt sind, auf der sogenannten François-Vase zu Florenz befindet, hingegen die beiden alterthümlichen Statuen in Venedig, auf die der um die Geschichte der alten Kunst so verdiente Thiersch: Reise in Italien p. 242 ff. und Epochen p. 134 ff. zuerst aufmerksam gemacht hat, und von denen die eine von Zanetti: Statue di S. Marco II, 25. und Clarac: Musée de sculpt. T. 425. N. 760., die andre von Clarac: Musée de sculpt. T. 510. N. 1032. (der jedoch selbst nicht wusste, dass er die Venezianische Statue abbilden liess) edirt ist, zwar nach Originalen, welche der Zeit des Phidias noch vorausgegangen sein können, gearbeitet sein mögen, allein nach der von mir durch ihre Untersuchung und Vergleichung mit ähnlichen Werken gewonnenen Ueberzeugung nicht diese Originale selbst, sondern erst in guter römischer Zeit nach jenen Originalen, etwa wie die bekannte Karyatide des Vaticans wahrscheinlich von Diogenes aus Athen nach denen des Erechtheions (vergl. meine Bemerkung in Scheidewins Philol. V, p. 178.), gefertigt sind. Denn wenn auch, wie Hr. Thiersch sehr richtig nachgewiesen hat, die diesen Gestalten zu Grunde liegenden allgemeinen Formen eine alterthümliche (wenn nicht vielleicht nur eine architectonische) Schwere und Steifheit zeigen, so verräth doch die Bildung der Detail-Formen in den einzelnen Falten der Gewänder u. s. w. ganz die Auffassungsweise der spätern Zeiten und namentlich ist der Schnitt der Augen, die Flächen und Linien, aus denen sie gebildet sind, und das Verhältniss derselben zu einander (eins der sichersten Kriterien), wenngleich noch keine Ver-

tiefung der Augen-Sterne angebracht ist, ganz von jener Art, die man schwerlich vor der römischen Zeit wird nachweisen können. Uebrigens ist uns auch noch eine dritte ursprünglich demselben Verein angehörende und, wie ich aus ihrer Untersuchung weiss, in Grösse, Anlage und Stil ganz übereinstimmende Muse geblieben, die in Mantua im öffentlichen Museum aufbewahrte, welche sich bei Labus: Mus. di Mantova II, 42. und Clarac: Musée de sculpt. Taf. 506 B. No. 1054 B. sehr entstellt abgebildet findet.

So gross nun auch die Anzahl von Musen-Darstellungen ist, die entweder selbst aus älterer Zeit stammen, oder sich an ältere Vorbilder eng anschliessen, so befindet sich doch unter allen sichern Musen-Darstellungen nur eine mit dem in Rede stehenden Motiv versehene, welche gewiss etwas älter, als das zweite christliche Jahrhundert, ist (Pitt. d'Erc. V, 2.), wenn auch diese Verwendung jenes Motivs schon in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrhunderts vielleicht auch anderwärts vorgekommen sein mag. Denn wenn auch die Frau eines Pompejanischen Gemäldes (Mus. Borb. IX, 34.) zu Folge ihres Zusammenhangs mit zwei andern ähnlichen Frauen für eine Muse gehalten werden könnte, so kann doch diese Annahme, wie schon der Herausgeber bemerkt hat, umsoweniger für gesichert angesehen werden, als die Musen-Reihe nicht vollständig sein würde, und in der bekannten sichern Herkulanischen Gemälde-Reihe und andern Werken derselben Zeit und Herkunft (z. B. Pitt. d'Erc. V, 20. 22. 21.) dieses Motiv nicht vorkommt, während bei Bildern, wie z. B. Mus. Borb. III, 5. XIII, 36., und ähnlichen jede Berechtigung, an eine Muse zu denken, fehlt. Eben so wenig kann die Beziehung der Herkulanischen Marmor-Statue (Clarac: Musée de sculpt. Taf. 498 D. No. 1053 B. Gerhard: Neapels antike Bildw. p. 80. N. 266.) als völlig gesichert betrachtet werden, und in Betreff der Vaticanischen Statue (Mus. Pio-Clem. I, 25. Clarac: Musée de sculpt. T. 529. N. 1098.) ist wiederholt darauf aufmerksam zu machen, dass nicht nur die Attribute moderner Restauration verdankt werden, sondern auch der ihr gegenwärtig aufgesetzte Kopf, wie ich aus ihrer Untersuchung weiss, ihr ganz bestimmt ursprünglich fremd ist, und dass die als Grund ihrer Beziehung auf eine Muse angeführten starken Sohlen nicht stärker sind, als man sie auch an andern Statuen, die keine Musen darstellen, oft genug findet. Endlich erinnere ich noch, dass die von moderner Restauration herrührende entblösste Brust einer Berliner Statue (Levezow: Familie des Lykomedes T. 8. Clarac: Musée de sculpt. T. 538. N. 1130. Gerhard; Berlins ant. Bildw. I, p. 57. N. 57.), seitdem man dieselbe für eine Muse ausgiebt, schon entfernt worden ist. Von dem aber, was sonst noch unter den von Clarac: Musée de sculpt. Taf. 497 ff. hieher

gezognen Werken mit jenem Motiv versehen ist, braucht hier nicht erst im Einzelnen nachgewiesen zu werden, dass entweder die Beziehung auf Musen irrig oder ungewiss ist, oder Nichts vorliegt, was zur Annahme eines höhern Alters, als des zweiten christlichen Jahrhunderts, nöthigte.

Das älteste sichre Beispiel der Anwendung jenes Motivs bei Musen-Bildungen dürfte nächst dem erwähnten Wandgemälde die Apotheose Homers von Archelaos aus Priene bieten, die zu Folge eines Gyps-Abgusses (die nach einer verkleinerten modernen Copie gemachte galvanoplastische Nachbildung Brauns ist ebendesshalb bei dieser Frage unbrauchbar) zwar Nichts enthält, was der Annahme ihrer Verfertigung im zweiten christlichen Jahrhundert entgegenstünde, aber doch vielleicht selbst bis in den letzten Theil des ersten Jahrhunderts zurückreichen könnte. Und zwar scheint der Gebrauch jenes Motivs bei zwei der dort gebildeten Musen (Clarac: Mus. de sculpt. T. 506. N. 1012. und T. 524. N. 1081.), wenn es auch zugleich durch die Stellungen derselben veranlasst sein mag, doch, wie manches Andre in dieser Composition andeutet, seinen ersten Grund darin zu haben, dass in der Vorstellung des Archelaos die Musen und die den Gipfel des Parnass umschwärmenden Thyiaden, welche in dem einen Giebel des Delphischen Tempels den Dionysos umgaben, wie die Musen den Apollo im andern (Paus. X, 19, 4.), und deren Feier nach Pausanias X, 32, 7. nicht nur dem Dionysos, sondern auch dem Apollo galt, nicht streng gesondert waren *). In Betreff aber der von Clarac: Mus. de sculpt. T. 535. N. 1118. gegebnen Abbildung einer dritten Muse ist zu bemerken, dass diese die Verschiebung des Gewands etwas zu stark markirt.

Ohne eine solche besondre Veranlassung schmückte der Verfertiger eines Mosaiks zwei seiner Musen (Laborde: Mosaïque d'Italica. Clarac: Mus. de sculpt. T. 518. N. 1061.; T. 531. N. 1104.) mit diesem Motiv und vor allen Andern waren nicht wenige Verfertiger von Sarkophagen des zweiten und der folgenden Jahrhunderte bemüht, ihre Musen dieser Verschönerung nicht entbehren zu lassen. Ich will hier die zusammenstellen, an denen ich es nachweisen kann,

---

*) Ohne mich hier auf die Frage nach einer Berechtigung des Künstlers durch einen ursprünglichen Zusammenhang zwischen Musen und Thyiaden einzulassen, will ich in Betreff der Fusion von zwei in der vulgären Vorstellung damals streng geschiedenen Wesen oder von zwei verschiedenen Formen derselben Sage, die uns in so vielen Werken römischen Kunst-Betriebs entgegentritt, hier nur ein besonders auffallendes Beispiel, die Gemme bei Lippert: Suppl. I, N. 35., auf welcher wir Leda, Danaë und Semele in Eins zusammenfliessen sehen, in das Gedächtniss zurückrufen.

und nenne zuerst jene, an denen ich es selbst beobachtet habe:

1. Zwei Musen des Sarkophags in S. Maria del Priorato in Rom, von dem man eine ganz entstellende und ungenaue Abbildung bei Foggini: Mus. Capit. IV, p. 141. findet. An der einen ist das Gewand auffallend weit herabgefallen.
2. Dasselbe findet Statt an dem grossen Sarkophag in Villa Mattei in Rom. Spon: Misc. erud. ant. II, p. 44. Montfaucon: Antiqu. expliq. I, 1, T. 56. und Monum. Mattheiana III, 16., wo unrichtig noch eine dritte Muse mit diesem Motiv versehen ist.
3. Ebenso an einem Sarkophag des Vaticans. Museo Pio-Clem. IV, 14.
4. Eine Muse eines andern Vaticanischen Sarkophags. Bunsen: Beschreibung Roms II, 2. p. 123 f.
5. Von einem Sarkophag der Villa Borghese (Bunsen: Beschreibung Roms III, 3. p. 255.) habe ich mir nur angemerkt, dass mehr als eine Muse damit versehen ist.
6. Zwei Musen eines Veronesischen Sarkophags. Maffei: Mus. Veron. p. 93.
7. Zwei Musen eines Sarkophags in München. Schorn: Glyptothek N. 196.

Nach den von Andern gegebnen Abbildungen gehören ferner hierher:

8. Eine Muse des Sarkophag-Fragments in Galler. Giustin. II, 90.
9. Eine Muse des Sarkophags in Galler. Giust. II, 114. Montfaucon: Ant. Expl. I, 1, T. 60, 1. Dies dürfte derselbe sein, den ich noch im Hofe des Palazzo Giustiniani antraf; allein meine Notizen über ihn sind nicht eingehend genug, um daraus ersehen zu können, ob das Motiv an ihm vorhanden, oder nicht.
10. Eine Muse des Sarkophags in Gall. Giust. II, 140. Montfaucon: Ant. Expl. I, 1, T. 60, 2., ohne Zweifel desselben, der sich jetzt in Wien befindet. Arneth: Beschreibung der zum K. K. Münz- und Ant.-Kab. gehörigen Statuen etc. p. 23. N. 168.
11. Eine Muse eines Sarkophags des Palazzo Borghese. Creuzer: Symbolik VI, 1. Zoega: Abhandlungen Taf. I, 1.
12. Zwei Musen eines Sarkophags in Pisa. Lasinio: Raccolta di Monumenti di Pisa T. 143 f.
13. Eine Muse eines Pariser Sarkophag-Fragments. Clarac: Mus. de sculpt. T. 118. N. 48.
14. Eine Muse eines zweiten Pariser Sarkophags (Bouillon: III. Basrel. Pl. 2. Clarac: T. 123. N. 52. Müller: Denkmäler II, 152.), der vielleicht von dem bei Winkelmann: Mon. Ined. T. 42. abgebildeten nicht verschieden, sondern gegenwärtig nur etwas mehr zerstört ist.
15. Zwei Musen eines Sarkophags im Britischen Museum. Laborde: Mosaïque d'Italica. Millin: Gal. Myth. 20, 64. Moses: Coll. of ant. vases etc. T. 131. Marbles of the Brit. Mus. X, 44.

16. Zwei Musen eines Berliner Sarkophags. Archaeol. Zeit. I, T. 6. Wenn sich nun auch selbst sehr späte Arbeiter oft genug bei ihren Musen-Darstellungen dieses Motivs enthalten haben, so lässt sich doch diese Zahl von Beispielen ohne Zweifel noch bedeutend vermehren; allein theils sind von andern hieher gehörenden Monumenten, die ich selbst gesehen, bald wegen ihrer Aufstellung bald wegen Mangels an Zeit meine Notizen nicht so weit eingehend, theils kann ich einige der schon edirten gegenwärtig nicht vergleichen, wesshalb ich mich begnügen muss hinzuzufügen, dass nach Gerhards Angabe (Archaeol. Zeit. I, p. 120.) nicht nur ein Sardinischer Sarkophag (della Marmora: Voyage T. 35.), sondern auch zwei Zeichnungen des Pighius, die jedoch mit den von mir genannten Monumenten zusammenfallen könnten, Musen mit diesem Motiv bieten sollen. Dass wir aber vorzugsweise, wenn auch nicht ausschliesslich, die von uns gewöhnlich Urania und Terpsichore genannten Musen damit geschmückt finden, mag daher rühren, dass der, welcher zuerst diesen Versuch machte, in der Stellung dieser beiden Musen, welche gewöhnlich den rechten Arm nach der linken Seite hin erheben, eine, wenn auch gewiss nicht als genügend anzuerkennende, Entschuldigung zu finden glaubte. Eine andre Art der Entblössung jedoch, als die in Rede stehende, lässt sich bis jetzt an keiner irgend wie gesicherten Muse nachweisen, und wird wahrscheinlich auch nie nachgewiesen werden, da man kaum eine Veranlassung haben konnte, sie anzubringen.

Diese allgemeine Andeutung des Weges, welchen die alte Kunst bei der Anwendung jenes Motivs einschlug, muss hier genügen, da ich meine Befugniss als Herausgeber des Köhlerschen Werkes zu überschreiten fürchten müsste, wenn ich auf alle, für den Kunst-Kenner gewiss nicht uninteressanten, Einzelheiten dieser Frage eingehen wollte. Ich habe jedoch geglaubt, nicht nur um Köhlers oben ausgesprochene Ansicht zu unterstützen, wenigstens so weit, als es geschehen ist, auf diese Frage eingehen zu müssen, sondern auch weil es mir scheint, als ob sich überhaupt die heutige Archaeologie noch nicht immer deutlich genug bewusst worden sei, dass, wenn der von ihr selbst hie und da beklagten Unsicherheit und Willkühr ihrer mythologischen Deutungen, denen sie gegenwärtig ein beinahe ausschliessliches Interesse zuwendet, irgend ein Mal abgeholfen werden soll, das Erste, wenn auch gewiss nicht das Einzige, was geschehen muss, das ist, dass eine wissenschaftlich begründete und in alle einzelne Verzweigungen eingehende Formen-Lehre und Syntax der alten Kunst festgestellt werde. Oder was würde man von dem sagen, der sich mit der Lectüre von Homer oder Pindar abmühte und sich doch nicht entschliessen wollte, zuvor die Gesetze der sprachlichen Formenlehre und Syntax kennen zu lernen? Möglichst eingehende

und zahlreiche Forschungen in dieser Richtung werden aber auch den Vortheil gewähren, dass, wenn sie einst vorliegen werden, über die Principien, von welchen die Kunst der einzelnen grösseren und kleineren Zeitabschnitte, ja selbst einzelne Schulen und Meister ausgingen, im Wesentlichen ein Streit gar nicht mehr möglich sein wird, in wie verschiedne Formeln man auch diese Principien und ihre Gegensätze fassen möge, während die bisher zum grössten Theile a priori construirten Antworten auf diese Frage theils unter einander und mit zahlreichen vorliegenden Thatsachen im geraden Widerspruch stehen, theils an innerer Unsicherheit und Unklarheit leiden.

Zu welcher Ansicht mich längere Studien dieser Art in Betreff des Gegensatzes zwischen der Kunst der römischen und der der ältern Zeit geführt haben, habe ich mit wenigen Worten und nur in allgemeinen Zügen im Bullet. de la Classe hist.-phil. de l'Académie de St.-Pétersb. T. VI. p. 35. angedeutet, da die Frage dort nicht ganz umgangen werden konnte. Obgleich ich nun dabei ausdrücklich erklärte, auf die Anerkennung ihrer Gültigkeit gar keinen Anspruch zu machen, bevor nicht weitere, eingehendere Untersuchungen dieser Art mitgetheilt sein würden, habe ich doch schon jetzt so wohl Beistimmung, als auch Widerspruch gefunden, und muss daher die Bitte wiederholen, mit dem Urtheil zurückzuhalten, bis es an der Zeit sein wird, weitere Grundlagen vorzulegen, wenn ich mir auch erlauben will, hier auf die inzwischen in meiner Titul. Graec. Part. III, p. 18 ff. gegebne Untersuchung, die einen kleinen Beitrag hiezu liefern dürfte, aufmerksam zu machen. Wenn jedoch der Widerspruch die Gestalt annimmt, welche Hr. Welcker: Alte Denkmäler Th. I, p. 501 ff. im Aerger darüber, dass ich ihm in der zuerst genannten Abhandlung p. 8. ein paar Fehler nachgewiesen, jenem besondern Publicum gegenüber, das er sich nach seiner Versicherung auserkoren, für angemessen erachtet, wer sollte da nicht lieber wollen, dass so gegen ihn geschrieben werde, als dass er selbst so gegen Andre geschrieben habe? So leicht es auch wäre, das Hohle der eingestreuten Phrasen aufzudecken, welche sich den Schein von Argumenten zu geben versuchen, so muss ich doch hier davon absehen und kann dies um so eher thun, je gewisser Herr Welcker auf diese Weise nur sich selbst für die Personen wie für die Sachen noch unschädlicher machen wird.] *St.*

12. Visconti: ib. p. 284. no. 393.
13. Stosch: Gemm. ant. Coel. tab. XL. p. 57.
    Mariette: Pierr. Grav. du Roi; pl. XLII.
    Lipp.: Dactyl. I Taus. no. 512. S. 198.
    Bracci: Memorie; T. II. tav. 80. p. 129.
    Raspe: Catal. de Tass. no. 1378. p. 695.

Millin: Galer. Mythol. pl. LV. f. 266.
[Dolce: Museo di Denh. II, p. 38. N. 75.
Stosch. Abdr. II, 1602.
Cades: 20, 2403.] *St.*

14. Traité des Pierr. Grav. p. 64.
La Chau et Le Blond: Descr. des princ. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. II. p. 35.
Visconti: Osservaz. sul catal. degli Ant. Incis. p. 124. ed
Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi p. 217. no. 209.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 71. et 82.

14$^{a}$. Memorie; T. II. p. 117.

15. Notice du Cabin. du Roi des Pays-Bas; p. 157. no. 13.
[Jonge: Catalogue d'empreintes p. 35. N. 671.] *St.*

16. Worlidge's Collect. of Draw. from ant. Gems. T. I. pl. 12.
Raspe: Catal. de Tass. no. 15708. p. 797.
[Vergl. ferner Raspe: 13079. 13080. 13098.] *St.*

17. Bracci: Memorie; T. I. tav. 11. p. 69.

18. Canini: Iconograph. ou Images des Héros; pl. III. p. 12 — 13.
Gronov.: Thes. Ant. Graec. T. I. fol. *Gggg.*
Stosch: Gemm. Ant. Coel.; tab. XXXVIII. p. 55.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 2. f. 3.
Winkelmann: Descr. du Cab. de Stosch; p. 423. no. 90.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 81. p. 131.
[Stosch. Abdr. IV, 90.
Cades: 34, 20.] *St.*

19. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 71.

19$^{a}$. [Siehe oben p. 294. Note 19.] *St.*

20. Pausan. Attic. c. XLI. §. 2. p. 80. Ed. Bekk.

21. Pausan. Eliac. II. c. XIV. §. 2. p. 381.

22. Natter: Traité de la Methode de graver en pierr. fines; pl. XVI. p. 27. et
Catalogue des Pierr. Grav. du Comte Bessborough; p. 25. no. 40. et pl.
Lipp.: Dactyl. III. Taus. A. no. 508. S. 98 — 99.
Winkelm.: Descr. du Cabin. de Stosch; p. 206. no. 1240. et pl.
Bracci: Memor. T. I. tav. 45. p. 245.
Worlidge's Collect. of Draw. fr. ant. Gems; T. I. pl. 1.
Select. of the Gems of the Duke of Marlborough. II, 34.
Raspe: Catal. de Tass. no. 3251. p. 226 — 227.
[Dem Namen liegt vielleicht der Berliner Obsidian Tölken: Verz. p. 169. N. 761. Stosch. Abdr. II, 1136. zu Grunde. Doch kommt er auch auf einem Stoschischen Schwefel vor Raspe: 8235. Copieen so wohl des Berliner Obsidians, als auch des Stoschischen Schwefels befinden sich in der Sammlung des Hrn. Roger (Clarac: Catal. des art. p. 68.), die nach den von Hrn. Dubois in Clarac's

Catalog gegebnen Notizen reich an modernen Copieen zu sein scheint.] *St.*

23. Arnob. adv. Gent. L. VI. c. 10. p. 209. Ed. Orell. T. I.
24. L. c. et Introduct. p. XXXVI.
25. Allgem. Lit. Zeit. 1797. 29. St. S. 231.
    Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 78. note 1.
26. Winkelm.: Descr. du cab. de Stosch l. c.
    [Stosch. Abdr. II, 1240.
    Tölken: Verz. p. 241. Not. **] *St.*
27. Traité de la Méthode; p. 27.

Keines der Kupfer, welche man vom Sirius hat, stellt ihn getreu dar, keines giebt vom Granat einen deutlichen Begriff, auch nicht einmal das, was Stosch für den zweiten Theil seiner benamten Gemmen hatte stechen lassen. An den meisten ist die Ansicht zu viel von oben genommen; überdies ist es auffallend, dass beide Ohren aussehen, als seien sie aus Lorbeerblättern zusammengesetzt.

28. Natter: ib. pl. XVII. p. 29 — 30.
29. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 1013. S. 253.
30. Descr. du Cab. de Stosch; p. 242. no. 1513.
    Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 626. S. 231.
    Raspe: Catal. de Tass. no. 5515. p. 335. pl. XL.
    [Cades: 22, 2701.
    Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 737. Ann. dell' Inst. XVII, p. 271.] *St.*
31. Collect. du Comte de Thoms; pl. VI. no. 6.
    Notice du Cab. du Roi des Pays-Bas; p. 150. no 10.
    [Letronne: l. l.] *St.*
32. Winkelm.: Descr du Cab. de Stosch; p. 292 — 293. no. 1796.
    Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 562. S. 209.
    Raspe: Catal. de Tass. no. 6019. p. 360.
    [Cades: 22, 2504.] *St.*
33. Gravelle: Pierr. Grav. T. II. pl. 38. p. 29.
    Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 601. S. 221 — 222.
    Bracci: Memorie T. I. p. 251. not. 3
    [Stosch. Abdr. II, 1796.
    Jahn: Telephos p. 48.
    Raoul-Rochette: Mém. de l'Acad. des Inscr. T. XV, p. 297.
    Minervini: Il mito di Ercole ed Jole. 1842.
    Andre von Köhler nicht erwähnte Steine mit demselben Namen stellen Clarac: Catal. des art. p. 72. und Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 129 f zusammen. Der Künstler-Name Karpos dürfte seine Entstehung dem offenbar antiken Fragmente bei Raspe: 12647. zu danken haben, auf dem freilich die erhaltenen Buchstaben *ΚΑΡΠΟΣ* nur das Ende eines längern Namens bilden und schwerlich den Künstler bezeichnet haben.] *St.*

34. **Lipp.**: Dactyl. I. Taus. no. 414. p. 173.
Raspe: Catal. de Tass. no. 3418. p. 233.
35. Lipp.: Dactyl. III. Taus. no. 291. S. 147.
Bracci: Memorie; T. II. tab. 86. p. 147.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11543. p. 644.
Millin: Ètude des Pierr. Grav. p. 67.
[Cades: 33, 178.] *St.*
36. Lipp.. Dactyl. I. Taus. no. 452. S. 183.
Raspe: Catal. de Tass. no. 4532. p. 283.
[Vielleicht ist dies der Stein bei Gorlaeus: Dactyl. N. 506.] *St.*
37. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LI. p. 73.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 53. S. 16.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 94. p. 167.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8663. p. 510 — 511.
Eckhel: Choix des Pierr. Grav. du cab. imp. de Vienne; pl. XXXIII. p. 510 — 511.
Virgil. Aen. ex edit. Heyn. T. III. p. 370.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 71 — 72. et
Monum. inéd. T. II. p. 31. Millin nennt diesen Stein, *une superbe intaille gravée par Philémon.*
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi; p. 262. no. 337. Der Verfasser nennt hier diesen Stein *una superba Sardonica opera greca di Filemone.*
[Dolce: Museo di Denh II, p. 48. N. 51.
Stosch. Abdr. III, 74.
Cades: 25, 151.
Stephani: Theseus und Minotauros. p. 74.
Jahn: Arch. Beiträge p. 273.
Diesen auch von mir früher, bevor ich zur Beantwortung dieser Fragen genügende Studien gemacht hatte, für antik gehaltenen Stein rechne ich gegenwärtig wenigstens zu den verdächtigen und ungewissen. Namentlich hat die Inschrift weit mehr mit den gefälschten, als mit den ächten gemein.] *St.*
38. Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 35. S. 15.
Raspe: Catal. de Tassie; no. 5797. p. 347.

Das älteste Kupfer nach einer Gemme mit derselben Vorstellung findet sich auf einer der grossen von Enea Vico gestochenen Tafeln, auf welchen mehrere Gemmen gebildet sind. Vico's Kupfertafeln enthält auch ein durch viele andere Darstellungen alter Denkmäler merkwürdiges Werk ohne Nummern und ohne Beschreibungen, betitelt: *Speculum Romanae antiquae magnificentiae; Claudii Daghetti et Antonii Lafrerii formis. Fol.* Als man nachher die Platten zerschnitten hatte, und die Abdrücke in Quartoformat verkaufte, war diese Gemme mit No. 32. bezeichnet worden. Mehr über Vico's Gemmenwerk, welches mehrere enthält, von denen man nicht weiss,

wo sie sich jetzt befinden, und von seinen verschiedenen Ausgaben an einem andern Orte. Endlich wurden diese Kupferplatten sämmtlich, also auch der hier erwähnte Herakles den Cerberus bändigend, folgendem Werke einverleibt:

Maffei: Gemme ant. figur. T. II. tav. 96.

[Mit Rücksicht auf diesen Stein hat Pichler auch einem andern, von ihm geschnittenen, Raspe: 5692., denselben Namen beigefügt.] *St.*

39. Lippert: Dactyl. III. Taus. no. 324. S. 70.

40. Casanova: Discorso sopra gli Antichi; p. III.

[Offenbar ist dies derselbe Stein, den Winkelmann bei Jenkins (Werke II, 188.) und dann bei General Wallmoden (Werke V, 127. VI, 236.) sah. Auch er kannte den modernen Betrug, so wie nach Raspe's: 11288. Zeugniss der Besitzer. Andre weder von Köhler, noch von mir im Vorhergehenden erwähnte Steine, die man durch Inschriften dem Dioskorides hat zuschreiben wollen, finden sich ausser den von Raspe gesammelten bei Cades: 17, 1607. 20, 2012. 22, 2669. 22, 2710. 33, 3. (?). Hiernach möchte man sich beinahe wundern, dass man nicht dasselbe noch mit einem andern Steine (Rev. Arch. II, p. 486. N. 32.) versucht hat.] *St.*

41. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 42. S. 13.

Raspe: Catal. de Tass. no. 8737. p. 516.

Real Museo Borbon. T. II. tav. 28. p. 106.

[Gerhard: Neapels antike Bildwerke p. 394. N. 4.

Cades: 25, 218.] *St.*

41[a]. Philostr. Sen. Imag. L. I. im 16. p. 28. l. 14. Ed. Jac. et Welck.: *ἡ Πασιφάη δὲ ἔξω περὶ τὰ βουκόλια περιαθρεῖ τὸν ταῦρον, οἰομένη προσάξεσθαι τῷ εἴδει καὶ τῇ στολῇ, θεῖόν τε ἀπολαμπούσῃ καὶ ὑπὲρ πᾶσαν Ἶριν.*

41[b]. Philostr. l. c. p. 27. l. 22—26. Cf. Commentar. Jacobs. p. 303—304.

42. Callimach. Hymn. in Dian. V. 16. p. 52.

43. Galen. Commentar. in Hippocrat. de Articul. p. 644. Ed. Basil.

Poll. Onom. L. III. c. 30. S. 155. p. 350.

44. Pausan. Eliac. I. c. 10. §. 4. p. 312. Ed. Bekk.

45. Pausan. Boeot. c. XI. §. 6. p. 581.

46. Apollod. Bibl. L. II. c. 5. §. 6. p. 194. Ed. Heyn.

47. Hygin. Fab. XXXI. p. 75.

48. Pausan. Phoc. c. XIX. §. 4. p. 669.

49. Mariette: Traité des Pierr. Grav.

50. Discours prononcé à l'ouverture de son cours; Voyez: Magaz. Encyclop. 1798. T. IV. p. 337.

51. Lipp.: Dactyl. III. Taus. no. 279. S. 63.

Raspe: Catal. de Tass. no. 5267. S. 318.

[Cades: 21, 2448.] *St.*

52. Raspe: l. c. no. 2833. p. 198. no. 12165. p. 666.

[Vergl. auch Cades: 9, 636.] *St.*

53. Raspe: Catal. de Tass. Préf. p. XXXI.

54. Catal. de Tass. no. 9801. p. 571 — 572.

55. Memorie; T. I. p. 165.

56. Étude des Pierr. Grav. p. 63.
Visconti: Museo Pio-Clem. T. III. p. 53. not. g

57. Discours prononcé à l'ouverture de son cours; v. Magaz. Encyclop. 1798. T. IV. p. 337.

58. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 62.

59. Dissertatio Glyptographica, sive gemmae duae vetustissimae graeco artificis nomine insignitae, quae extant Romae in Museo Equitis Victorii. Romae. 1739. in 4⁰.

60. Victorius: Dissert. Glyptogr. c. III — XXVII. p. 7 — 99.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 289. S. 124.
Bracci: Memorie; T. I. Tav. 31. p. 173.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6320. p. 442.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 78. N. 30.
Cades: 11, 856.
Eine Copie von Natter Raspe: 6322.
Die auch auf andern Steinen wiederkehrende Composition wenigstens, deren Sinn noch nicht einmal nachgewiesen ist, giebt sich durch das Stäbchen deutlich als antik zu erkennen. Dasselbe finden wir z. B. auf einem Vasengemälde bei Tischbein: Engravins from anc. vases I, 59. und Aehnliches auf einem andern geschnittenen Steine mit der Inschrift: *IVNO LVCI*, Mus. Chius. Taf. 174, 1. Ob etwa eine ῥαβδομαντεία zu verstehen sein mag? C. Fr. Hermann: Gottesdienstl. Alterth. §. 42, 15. Tölken: Verz. p. 78. N. 177. p. 461. Natürlich würde bei diesen Frauen an eine Orakel-Befragung in Angelegenheiten der Liebe zu denken sein und die Inschrift des Chiusinischen Steins würde dann nicht, wie ich früher (Bull. dell' Inst. 1845. p. 69.) gethan, als Erklärung der Dargestellten, sondern als Dedications-Formel: «Iunoni Lucinae» zu fassen sein, was auch durch den nackten Oberkörper der Frau unterstützt wird. Auch Eros hält zuweilen in Pompejanischen Gemälden zwei dünne Stäbchen, die vielleicht auf derselben Vorstellung beruhen könnten. Die Sache bedarf noch einer ausgedehnteren Beobachtung, um zum Urtheil reif zu werden.] *St.*

61. Descr. du cab. de Stosch; p. 119. no. 573.

62. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XV. p. 20.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 2. f. 1.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 38. p. 211.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7614. p. 442.
[Tölken: Verz. p. 343. N. 11.
Cades: 13, 1273.] *St.*

63. Bracci: Memorie; T. I. tav. 42. p. 223.

64. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XVI. p. 20.

Bracci: Memorie; T. I. tav. 37. p. 195.
[Lippert: Dactyl. II. Taus. N. 234. p. 900.
Cades: 35, 109.] *St.*

65. Bracci: Memorie; T. I. tav. 33. p. 133.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6988. p. 407.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 92. N. 37.
Visconti: Opere Var. II, p. 193.
Cades: 12, 1119.
Die Buchstaben sind vertieft.] *St.*

66. Bracci: Memorie; T. I. tav. 32. p. 171.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7114. p. 414.
Natter: Traité de la Méthode de grav. pl. XXIV. p. 38.
[Cades: 13, 1345.] *St.*

67. Winkelm.: Mon. ined. P. I. c. 23. p. 72. tav. 58.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 36. p. 193.
Raspe: Catal. de Tass. no. 4505. p. 282.
[Cades: 20, 2166.] *St.*

68. Bracci: Memorie; T. I. tab. 35. p. 191.
[Raspe: 5467.] *St.*

69. Caylus: Recueil d'Antiqu. T. II. pl. 52. no. 1. p. 155.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 39. p. 215.

70 Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 1014. S. 251.
Raspe: Catal. de Tass. no. 12928. p. 690.
[Bracci: Mem. T. I. Tav. d'agg. 10, N. 2.] *St*

71. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 577. S. 189.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11035. p. 626

72 Stosch: Gemm. Ant. coel. tav. XVII. p. 23.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 42. p. 223 — 225.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2119. p. 155.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 62.
[Cades: 20, 1953.] *St.*

73. Commentar. in Fulv. Urs. imag. illustr. p. 67: *In Hyacinthi gemma pulcherrima, qua fortassis Decimus Brutus signare solitus fuit, ipsius Bruti praenomen solum ΑΤΛΟΣ inscriptum est, literis aeque bellis atque in illa Pompeii gemma; ut suspicari quis possit, eiusdem artificis opus esse ambas. Bruti hujus praenomen prius fuit Decimus, postea ab Postumio Albino adoptatus secundum morem adoptionum praenomen adoptantis retinuit, et in numis dicitur A. POSTVMIVS. ALBINI. F. Gemma haec reconditae cuiusdam eruditionis symbolum continet, quod nobis mirifice placet. Habet enim Cupidinem, qui papilionem trunco arboris affigit, quo innuere voluit Brutus, animam suam non aliter Caesaris amori, quam papilio iste arbori, affixam fuisse.*

74. Faber ibid. p. 66.

75. Notice sur le cabinet du Roi des Pays-Bas; p. 148. no. 24.

Raspe: Catal. de Tass. no. 7067. p. 411 — 412.

[Andre von Köhler nicht erwähnte Steine mit diesem Namen findet man ausser den von Raspe beigebrachten bei Cades: 14, 1384. 15, 1465. 22, 2454. 46, 61., woron allerdings einer mit einem von Köhler erwähnten identisch sein könnte, und dazu kommen noch einige von Clarac: Cat. des art. p. 62. genannte.] *St.*

76. Catal. de Tass. Préf. p. XXXI.

77. Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 527. S. 203.
Natter: Traité de la Méthode de grav. Préf. p. XXXI.
Raspe: Catal. de Tass. no. 5439. p. 332.
Lipsius: Kupfer zu der Beschreib. der Antik. Galer. zu Dresd. als Supplem. zu Le Plat: Titelbl. Taf. XXVII. S. 8. und Beschreib. S. 385.
[Hase: Verz. der kön. Antiken-Sammlung p. 222. N. 289. 4 Ausg.] *St.*

78. Dactyl. II. Taus. no. 187. S. 57.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 50. p. 283.
Raspe: Catal. de Tass. no. 4399. p. 549.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 63.
Thiersch's Epoch. der bild. Künste; S. 299. Anm. 14. Zw. Ausg.
[Stosch: Abdr. III, 318.
Cades: 28, 234.
Jahn in Schneidewins Philol. I, p. 49.] *St.*

79. Lippert: Dactyl. III. Taus. no. 355. S. 76.
Raspe: Catal. de Tass. no. 8647. p. 509.
[Vergl. den Stein p. 98. N. 4.] *St.*

80. Raspe: Catal. de Tass. no 3506. p. 337. pl. XXXIII.

[Von Köhler übergangne Steine mit diesem Namen befinden sich ausser den von Clarac: Cat. des art. p. 79 f. angeführten in Berlin Tölken: Verz. p. 329. N. 151. und in Neapel Gerhard: Neapels antike Bildwerke p. 398. N. 1. Das auf dem letzteren dargestellte Thier gleicht jedoch, wie ich aus der Untersuchung des Originals weiss, mehr einem Bär, als einem Eber, den Gerhard zu sehen glaubte.] *St.*

81. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. LIV. p. 76.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. 7.
Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch. p. 392. no. 321.
Bracci: Memorie; T. II. tab. 96. p. 177.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9389. p. 548.
Levezow's Raub des Pallad. S. 31 — 37. Taf. I. f. 5.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 58 — 59.
Thiersch's Epoch. der bild. Künste; III. Abth. S. 96. Anm. 14.
[Stosch. Abdr. III, 321.
Jahn in Schneidewins Philol. I, p. 49.] *St.*

82. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. IX. p. 11.
Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 333.

Pierr. Grav. du cab. du Duc de Devonshire no. 1.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 591. S. 218.
Worlidge's Collect. of Draw. from Ant. Gems; To. III. pl. 141.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 19. p. 107.
Raspe: Catal. de Tass. no. 5754. p. 345.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 68.
Visconti: Esposiz. dell' Impr. del Princ. Chigi; p. 222—233. no. 222.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 61, N. 46.
Stosch. Abdr. II, 1726.
Cades: 22, 2550.] *St.*

83. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XI. p. 12.
Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 1032. S. 254.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 25. p. 133.
Raspe: Catal. de Tass. no. 13108. p. 696.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 58. et
Galerie Mythol. pl. LV. f. 256. p. 60.
[Stosch. Abdr. VII, 19.
Cades: 38, 97.
Müller: Denkm. I, N. 173.] *St.*

84. Notice du Cabin. du Roi des Pays-Bas; p. 157. no. 12.
[Jonge: Catalogue d'empr. p. 61. N. 1080.
Ein dritter Stein Cades: 38, 96.] *St.*

85. Victorii Diss. Glyptogr. c. XXIX — XXXI. p. 108 — 116.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. I. tab. 97. f. 1.
Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 166. no. 959. et
Monum. ined. Tratt. Prelim. c. IV. p. CLXXVIII.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7406. p. 430. pl. XLIV. et Introduct. p. XXXIX.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 60 — 61.
Visconti: Museo Pio-Clement. T. III. p. 53. not. *g*.
Visconti: Osservaz. sul Catal. degli Ant. Incis. p. 120 — 121. Op. Var. To. II.
[Bracci: Mem. To. I. Tab. 8. p. 40.
Stosch. Abdr. II, 959.
Cades: 13, 1187.
Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 124 ff.
Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 734. Ann. dell' Inst. XVII, 266.
Osann: Hall. Literatur-Zeit. 1846. p. 342 f.
Man vergleiche oben im ersten Abschnitte Not. 49.] *St.*

86. Mus. Pio-Clement. l. c.
[Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 124 ff.
Lettronne: Journ. des Sav. 1845. p. 734. Ann. dell' Inst. XVII, 267.
Osann: Hall. Literatur-Zeit. 1846. p. 342 f.] *St.*

87. Descript. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. I. pl. 45. p. 195 — 196.

Virgil. ex edit. Heinii, Vol. V. p. 263. Vol. VI. p. 718.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 77.

88. Descr. du Cab. de Stosch. p. 137 — 138. no. 731

Winkelm.: Gesch. der Kunst; VIII. B. S. 256 — 257. Werk. V. Bd.

Lessing's Kollektan. zur Literat. I. Th. S. 275.

Raspe: Catal. de Tass. no. 6601. p. 389. pl. XLII.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 57. Es ist zu bemerken, dass Eros auf diesem Steine nicht, wie Millin dafür hielt, aus dem Ei hervorkriecht. Winkelmann's Meinung über dieses Stück ist in einem ganz unbrauchbaren und elend verfassten Buche wiederholt worden:

Fosbroke's Encyclop. of Antiquities; T. I. p. 141.

[Dolce: Museo di Denh T. I, p. 96. N. 69.

Stosch. Abdr. II, 731.

Cades: 12, 923.

Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn. Titel-Vignette und p. 79 ff. Dieser sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs Blacas befindende Stein ist nebst seiner Inschrift sicher antik. Die von Köhler für das Gegentheil geltend gemachten Gründe laufen darauf hinaus, dass zwischen dem Weichen und Fliessenden in der Stellung und in den Körperformen des Eros und der alterthümlichen Einfassung des Steins ein Widerspruch Statt finde. Allein wie zahlreiche Beispiele einer solchen Aufnahme einzelner und weit wesentlicherer Züge affectirter Alterthümlichkeit finden wir in Kunstwerken nicht nur aller andern Arten, sondern auch in den Gemmen der römischen Zeit! Ja gerade diese Einfassung ist auf Steinen, die sicher dem spätern römischen Kunstbetrieb angehören, gar nichts Seltenes und ich erwähne hier nur, um mich nicht aus dem Kreise des Eros zu entfernen, den Wiener Stein bei Cades: 12, 1145. Eine sichre Entscheidung der Frage jedoch liegt in dem Namen Φρύγιλλος, von dessen ehemaligem Vorhandensein man am Anfange des vorigen Jahrhunderts so wenig wissen konnte, dass ihn noch Bracci: Mem. T. II, p. 283. für eine Erfindung der Fälscher halten konnte, der selbst noch in Papes Verzeichniss fehlt und erst in neuster Zeit anderweitig nachgewiesen worden ist. Hr. Rooul-Rochette nämlich hat diesen Stein mit einer Syrakusischen Münze, auf welcher wir denselben Namen finden, in Verbindung gebracht. Wie er auf dem Steine den Namen des Steinschneiders erblickt, so hält er den der Münze für den des Stempelschneiders und glaubt sogar die Identität beider Personen theils dadurch erweisen zu können, dass im Alterthum, wie er meint, in der Regel dieselben Personen, welche Steine schnitten, auch Münzstempel verfertigten, theils und vorzüglich dadurch, dass sich der Steinschneider durch die angebrachte Mu-

schel als einen Syrakusaner habe bezeichnen wollen, da dieselbe auf Münzen von Syrakus vorkomme. Diese Hypothese hat die Zustimmung der Herren Walz (Heidelb. Jahrb. 1845. I, p. 391 f.) und Osann (Hall. Litteratur-Zeit. 1846. p. 336.) gefunden; ja Hr. Welcker (Rhein. Mus. 1848. VI, p. 389.) geht in gewohnter Weise so weit, dass er sie nicht nur, ohne ihren Urheber zu nennen, als eine ausgemachte Thatsache betrachtet, sondern sogar mit ihrer Hülfe beweisen zu können glaubt, dass die den Henkeln von Thongefässen eingedrückten Zeichen das Vaterland der Töpfer bezeichnen. Umsichtiger verfuhr Herr Curtius, der im Kunstbl. 1845. p. 163. zwar den Phrygillos der Münze für den Stempelschneider gelten liess, allein an der Identität beider Personen zweifelte, da ihm «der Stein nach der Abbildung einer jüngern Zeit anzugehören scheint.» Eben so zweifelt Hr. Brunn (Ann. dell' Inst. XVI, p. 271.) an der Identität «essendo che nello stile delle opere di quegli artisti si mostra gran differenza». Endlich bemerkt Hr. Minervini im Bull. Napol. T. IV. p. 20., ohne sich auf die weiteren Fragen einzulassen: «Ma qui ci sarà permesso avvertire che ritenendo per nome di artista il visibilissimo ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ non par che rimanga più alcun mezzo di discernere i magistrati dagli artisti». Ich habe eine zu gute Meinung von Hrn. Raoul-Rochette, als dass ich nicht glauben sollte, dieser verdiente Gelehrte habe hier seiner Hypothese zu Liebe die Augen vor dem verschlossen, was er in andern Fällen augenblicklich selbst bemerkt haben würde. Dass sie aber auch nur den Eingang finden konnte, den sie wirklich gefunden hat, scheint nur durch die Eigenthümlichkeiten der heutigen Archaeologie überhaupt erklärlich zu werden. Weil Winkelmann einmal dem Stein ein hohes Alterthum beigemessen hat, vermag man es nicht, sich von dieser Vorstellung loszumachen, wenngleich der erste Blick das Gegentheil lehrt. Das Weiche und Fliessende der Stellung sowohl, als der Formen, die Nachlässigkeit in Behandlung der Haare, einzelner Theile des Gesichts, der Hände und Füsse verweisen den Stein mit voller Nothwendigkeit in das erste oder zweite Jahrhundert nach Christus, zumal da die kleinen kugelförmigen Höhlungen in den Extremitäten jene Zeit mit der ältesten aus begreiflichen Gründen gemein hat. Die Buchstaben stehen mit dieser Ansicht im vollsten Einklang. Denn das C ist nur in den gefälschten Künstler-Gemmen überwiegend; in andern ächten Steinen der römischen Zeit kommt Σ kaum seltner, als C vor. Das V, welches Hr. Raoul-Rochette p. 80. in den Text drucken lässt, wenngleich alle vorliegenden Abdrücke ganz deutlich Υ haben, würde selbst, wenn es vorhanden wäre, kein Hinderniss sein, da, um von Anderem zu schweigen, Hr. Raoul-Rochette selbst einen Steinschneider Hyllos, der seinen

Namen mit diesem *V* schreibt, der Hadrianischen Zeit zuschreibt; und noch weniger bedarf die Art, wie Hr. Clarac: Catal. des art. p. 175. zum Besten des gewünschten hohen Alterthums die Formen der Buchstaben entstellt, einer Widerlegung. Ueber die Einfassung endlich brauche ich das schon Gesagte nicht zu wiederholen. Mit gleicher Bestimmtheit aber ist die Syrakusische Münze nach der Strenge und Einfachheit der Formengebung, nach den Buchstaben und der Orthographie wenigstens bis Ol 100. zurückzusetzen; und dennoch sollen beide Werke von demselben Künstler herrühren! Ja selbst wenn überhaupt zwei so von Grund aus verschieden arbeitende Künstler gleichzeitig gelebt haben oder gar eine und dieselbe Person gewesen sein könnten, so würde doch wenigstens die Annahme dieser Identität jedes äusseren Anhaltes entbehren. Denn noch ist kein auch nur entfernt glaubliches Beispiel dafür gefunden worden, dass ein Steinschneider sein Vaterland auf dem von ihm geschnittenen Stein durch das Wappen desselben bezeichnet habe, und, was die Henkel der Thongefässe betrifft, so habe ich die Bedeutung der ihnen eingedrückten Zeichen anderwärts (Titul Graec. P. II, p. 19.) schon erörtert. Noch mehr! Die Muschel ist noch nicht einmal als Wappen von Syrakus nachgewiesen, sondern kommt nur ausser anderen Dingen zuweilen als Zugabe des von Syrakus als Wappen gebrauchten weiblichen Kopfs vor. Was aber für ein Unterschied zwischen dem Wappen selbst und einer veränderlichen Zugabe desselben besteht, darauf brauche ich Hrn. Raoul-Rochette nicht erst aufmerksam zu machen. Endlich ist alle Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, dass der Name Phrygillos weder auf der Münze noch auf dem Steine den Künstler anzeigt. Denn was Curtius sagt, dass die Inschrift der Münze «in der Form und an der Stelle, wie sonst die durch ein hinzugesetztes Verbum bezeugten Künstler-Namen angebracht sind» nachgewiesen sei, steht mit der Wahrheit im geraden Widerspruch, da die bis jetzt nachgewiesenen Inschriften dieser Art (ganz abgesehen von der Frage, ob hier das *ποιειν* wirklich den Künstler bezeichne) sämmtlich im Felde, nicht im Abschnitte, angebracht sind, und überdies, wie schon Minervini richtig bemerkt hat, die Buchstaben durchaus nicht klein oder zart sind, ja ganz sichre Magistrats-Namen an derselben Stelle und mit weit kleineren und zarteren Buchstaben gar nicht selten vorkommen, z. B. auf dem Mionnetschen Schwefel-Abdruck der kleinen Sammlung N. 711. *ΕΠΙ ΑΣΚΛΗΠΙΟΔΩΡΟΥ*. Andrer Seits sind die Buchstaben der Gemme offenbar in der Absicht, den Abschnitt möglichst zu füllen, in auffallender Weise gesperrt, und eben dadurch so in die Augen fallend, dass, da die Inschrift nicht rechtläufig ist, der Annahme eines Siegelsteins mit dem Namen des Besitzers gar nichts im Wege steht. Hätte also Hr. Raoul-

**Rochette aus der Syrakusischen Münze das gefolgert, was sie wirklich beweist, dass nämlich im Alterthum der Name Φρύγιλλος im Gebrauch war und dass demnach, da man dies am Anfange des vorigen Jahrhunderts noch nicht wissen konnte, die Gemme antik ist, so würde er sich den Dank der gelehrten Welt verdient haben, während er durch die auf jene Münze aufgebaute haltloseste aller Hypothesen nur neue Verwirrung angerichtet hat. Dass der Künstler einen Eros darstellen wollte, welcher bei seiner Geburt aus einer Muschel in ähnlicher Weise hervorgeht, wie die Aphrodite oft genug gebildet wird, hat Manches für sich. Vergleiche Millin: Monum. inéd. I, 18.]** *St.*

89 Nachricht vom Stosch. Museum; S. 278. Werke I. Bd.
Descript. du Cab. de Stosch. Préf. p. II — III.

90. Göthe über Winkelmann. Werke, Ausgabe letzt. Hand, XXXVII. S. 48 — 49.

91. Nachr. vom Stosch. Mus. S. 280 — 281. Werke, I. Bd.
Descr. du Cab. de Stosch Préf. p. II — III. et suiv.

92. Nachr. vom Stosch. Mus. S. 281 — 282.
Descr. du Cab. de Stosch; p. III.

93. Nachr. vom Stosch. Mus. S. 280.

94. Gesch. der Kunst; VII. B. 1. K. S. 127. und Anmerk. 563. S. 424. Werke V. Bd.

95. Ebendas. V. B. 2. K. S. 126 — 127. Werke V. Bd.

96. Raspe: Catal. de Tass. no. 4328. p. 270. Dieser durch Winkelmann so berühmt gewordene Camee ist in folgenden Ausgaben der Gesch. der Kunst in Kupfer gestochen worden:

Gesch. der Kunst des Alterth. Dresd. Ausg. S. 141. S. LI. no. 16.
Dieselbe; Wien. Ausg. S. 245.
Hist. de l'Art trad. par Huber; T. II. p. 24.
Hist. de l'Art; Édit. de Janssen; Frontisp. du T. II.
Storia delle Arti del disegno. Milano. T. II. Frontisp. Roma T. II. Frontisp.

97. Winkelm. Descr. du cab. de Stosch; p. 240. no. 1494. et pl.

Wie oben bemerkt wurde, hatte Stosch einigen Abdrücken dieses Buchs Kupfer von Gemmen mit den Namen der Künstler beigefügt, die für den zweiten Bd. seiner *Gemmae antiquae coelatae* bestimmt waren. Der hier genannte Faun von Schweickard gestochen befindet sich unter ihnen. Ausserdem ist er beurtheilt und gestochen in

Winkelm.: Mon. ant. ined. Tratt. Prel. c. I. p. 14. ed 87. und in Meyer's Uebersetz. VII. Bd. S. 209. und Anmerk. 484. S. 296.
**[Stosch. Abdr. II, 1494.]** *St.*

98. Memorie; T. II. p. 235. not. 1.

99. Notice sur le cabinet du Roi des Pays-Bas; p. 147. no. 9.
**[Cabinet du comte de Thoms pl. G. N. 8.]** *St.*

100. Winkelm.: Monum. Ant. ined. Tratt. Prelim. P. I. c. 4. p. 87. P. II. c. 8. p. 167. no. 136. in der
Deutsch. Uebersetz. von Meyer; S. 209. Wink. Werke, VII. Bd.
Bracci: Memorie; T. II. p. 235. not. 1.

101. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. LIX. p. 83.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 102. p. 201.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.
[Cades: 22, 2600. Ich bemerke noch namentlich, dass die Inschrift vertieft geschnitten ist.] *St.*

102. Ex Gemm. et Cameis antiquor. aliquot monumenta ab Aenea Vico incis. tab. 22.

103. Galerie Mytholog. pl. XLII. f. 177. p. 41.
[Cades: 11, 806.
Müller: Denkmäl. I, 175.] *St.*

104. Borioni: Collectanea Antiqu. Roman. tab. LXVIII. p. 48. et 254.
Victor. Dissert. Glyptogr. c. II. p. 5.
Gorii Monum. sive Columb. Liv. Aug. p. 173. tit. CLXI.
Winkelmann: Descr. du Cab. de Stosch. p. 437. no. 186. und Gesch. der Kunst. VII. B. 1. K. S. 124—125. und Meyer's Anmerk. 557. S. 423. Werke V. Bd. und VI. B. II. Abtheil. S. 426 — 427. Taf. VIII. C.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 5. p. 25.
Lessing's Kollect. I. Bd. S. 173.
Raspe: Catal. de Tassie; no. 10794. p. 617.

105. Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. p. 121. Op. Var. T. II. ed.
Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi: p. 327 — 328. no. 545.

106. Philipp Hackert von Göthe; in Göthe's Werk. Ausgabe letzt. Hand, XXXVII. B. S. 384 — 385.
[Cades: 32, 182.
Stosch. Abdr. IV, 186. Nachträge V, 103ᵃ.
Tölken: Verz. p. 459. ist trotz jener Zeugnisse weit entfernt, an der Aechtheit irgend wie zu zweifeln. Eine Copie von Masini bei Raspe: 10795.] *St.*

107. Causs. de la Chausse: Mus. Roman. T. I. tab. 21. p. 17.
Causs. de la Chausse: le grand Cabin. Rom. pl. XXI. p. 13.

108. Maffei: Gemm. Ant. figur. T. I. tav. 6. p. 9.

109. Gemm. ant. coel. tab. V. p. 7.

110. Gorii Columb. Liv. Aug. p. 154. Tit. I. et
Inscr. per Hetrur. urb. extant. T. I. p. 42. tab. 1. fig. 3.
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 1. f. 2. p. 8.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 516. S. 167.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 7. p. 39.
Raspe: Cat. de Tassie no. 10772. p. 616.
Millin: Étude de Pierr. Grav. p. 61. et 65.

Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. p. 121. Op. var. T. II. ed Esposiz. dell' Impronte di Chigi; p. 303. no. 464.
[Dolce: Mus. di Denh III, p. 21. N. 51.
Stosch. Abdr. IV, 189.
Osann: Hall. Litter.-Zeit. 1846. I, p. 342.
Brunn: Ann. dell' Inst. XVI, p. 271.
Raoul-Rochette: Questions de l'art p. 86.
Copie bei Raspe: 10773.
Derselbe Name kommt auch auf einem Berliner Steine vor Raspe: 8120. Stosch. Abdr. V, 221. Tölken: Verz. p. 351. N. 76.] *St.*

111. Caylus: sur deux Camées; Voy. Hist. de l'Académ. des Inscript. T. XXVII. p. 169 — 170. et pl.
Caylus: Abhandl. zur Gesch. und zur Kunst, übersetzt von Klotz. II. Th. S. 276 — 277. Taf. *M.*
Bracci: Memorie; T. I. tav. 15. p. 83 e 89.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 66.

112. Mariette: Traité des Pierr. Grav. p. 438.

113. Gorii Dactyl. Zanett. tab. XXXII.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 20. p. 165.
[Man vergleiche den Berliner Stein Tölken: Verz. p. 73. N. 148.] *St.*

114. Bracci: Memorie; T. I. tav. 2. p. 11.
Raspe: Catal. de Tassie; no. 11159. p. 631.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 66.
Visconti: Osservaz. sul Catal. degli ant. Incis. p. 120. Op. Var. T. II.
[Ueber die Orthographie vergl. Keil: Anal. Epigr. p. 173.] *St.*

115. Notice du Cabin. du Roi des Pays-Bas; p. 159. no. 28.
[Noch einen Stein mit diesem Namen führt Clarac: Cat. des art. p. 4. an.] *St.*

116. Natter: Methode de grav. en pierr. fines. pl. XXIX. p. 45.
Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 187. no. 1099. et Monum. ined. Spiegaz. de' rami p. XI. §. 12. ed p. CIII.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 696. S. 247.
Bracci: Memorie; T. II. p. 229.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7760. p. 450. Pl. 45.
Millin: Étude des Pierr. grav. p. 74.
[Lajard: Recherches sur le culte de Vénus Taf. 11, 2.
Stosch. Abdr. II, 1099.
Cades: 14, 1398.
Dem mit diesen Dingen einigermaassen Vertrauten braucht nicht erst gesagt zu werden, warum dieser Stein mit der Sicherheit, die in diesen Dingen überhaupt möglich ist, für eine moderne Copie des Vaticanischen Marmor-Werks (Lajard: Recherch. sur le culte de Vénus Taf 11, 1.) zu halten ist, in der Absicht gefertigt, einen neuen Steinschneider Sostratos aufzubringen, was auch Hr. Lajard

*

ganz richtig erkannt hat. Von diesem Steine aber ist der Name ohne Zweifel auf die übrigen übertragen, eine Annahme, welcher auch die Ansicht Köhler's, dass der in Rede stehende Stein erst im achtzehnten Jahrhundert gefertigt sei, nicht im Wege steht, da die Inschrift des ehemals dem Lorenzo dei Medici gehörenden Steins auch erst in dieser Zeit hinzugefügt sein kann. Ob die Inschrift des Marmor-Werks den Künstler nenne, muss für jetzt unentschieden bleiben. Es kann wenigstens eben so gut der Weihende gemeint sein.] *St.*

117. Bracci: l. c. not. 6.

118. Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 74. S. 31.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2616. p. 185.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.
[Cades: 10, 764.] *St.*

119. Gravelle: Rec. des Pierr. Grav. T. II. pl. 36. p. 26.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 244. S. 109.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2626. p. 185.

120. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LXVII. p. 91.
Winkelm. Descr. du Cab. de Stosch; p. 186. no. 1087.
Bracci: Memorie; T. II. tab. 111. p. 233.
[Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 737. Ann. dell' Inst. XVII. p. 271.] *St.*

121. Étude des Pierr. Grav. p. 74.

122. Natter: Methode de graver. Préf. p. XXXVI.

123. Raspe: Catal. de Tass. no. 9052. p. 577.
[Auch der Inschrift des Steins bei Raspe: 9053. liegt derselbe Name, nur etwas verwischt oder vom Copisten missverstanden, zu Grunde. Siehe auch Stuart und Revett: Alterthüm. von Athen Lief. 27. Taf. 11. N. 13. der deutsch. Ausg. Beide Steine sind elegante, moderne Copien des bekannten Marmor-Reliefs in Palazzo Spada, welches zuletzt in: Zwölf Basreliefs herausgegeben durch das archaeol. Institut Taf. I. abgebildet worden ist, und wahrscheinlich rührt wenigstens der eine von Pichler her, welcher der Inschrift zu Folge in ganz gleichem Stile auch ein andres Relief des Capitolinischen Museum (Mus. Cap. IV, 52.) in Berg-Krystall (Raspe: 8880.) geschnitten hat. Dass Clarac: Catal. des art. p. 207. jenen dem Sostratos beigelegten Stein, der seinen modernen Ursprung selbst dem ungeübtesten Auge beim ersten Anblick ausser allen Zweifel setzt, ruhig für antik hinnehmen konnte, wird Niemand wundern, der den Geist dieser Arbeit des übrigens mannigfach verdienten Mannes etwas näher kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat.] *St.*

124. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. L. p. 70.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 80. S. 34.

Bracci: Memorie; T. II. tav. 93. p. 165.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2603. p. 188.
Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 332 no. 567. Op. Var. T. II.
[Stosch. Abdr. II, 485.
Cades: 10, 723.
Ueber andre Steine mit diesem Namen vergleiche man ausser Raspe und Clarac: Catal. des art. p. 169. auch Bull. dell' Instit. Arch. 1830. p. 62., Revue archéol. T. II. p. 483. N. 17. und Cades: 12, 977. 38, 271.] *St.*

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## VIERTEN ABSCHNITT.

1. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XVIII. p. 23.
   Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 7. f. 2.
   Winkelm.: Mon. ined. Tratt. prel. c. IV. p. 58. deutsch in Dessen Werken übers. von Meyer. VII. Bd. S. 130 — 131.
   Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 652. S. 236.
   Dolce: Descr. del Mus. di Denh. T. I. p. 105 — 106. no. 44.
   Bracci: Memorie; T. I. tav. 34. p. 185.
   Raspe: Catal. de Tass. no. 4083. p. 257.
   [Stosch. Abdr. II, 1409.
   Cades: 19, 1910.
   Hirt: Bilderbuch Taf. XI, 1.
   Panofka: Asklepios und Asklepiaden Taf. III, 4.
   Copieen bei Raspe: 4084 — 4087., deren erste beiden von Pichler herrühren.
   Im Urtheil über das Bild stimme ich mit Köhler überein, d. h. seine Beschaffenheit enthält keine sein Alterthum völlig sichernde Elemente, ohne auch das Gegentheil zu beweisen; in Betreff der Inschrift kann ich mit Köhler nicht überein stimmen. Denn ihr Ort beweist nur, dass der Name nicht den Künstler anzeigen könne, nicht, dass er erst in neuerer Zeit hinzugefügt sei. Den Namen des Künstlers dort anzubringen wäre allerdings sinnlos gewesen, und kann durch kein Analogon des Alterthums unterstützt werden. Der Name des Besitzers aber konnte auf einem Siegelsteine, wo er ein wesentlicher Theil ist, an jene Stelle gesetzt werden und daher finden wir dies auch in ganz sichern Beispielen, z. B. auf dem p. 68. 268. behandel-

ten Siegelstein des Apollodotos. Während sich also auf diese Weise Köhlers Grund der Verdächtigung als unzureichend erweist, enthält die Inschrift selbst noch überdies ein doppeltes Element, welches positiv für ihr Alterthum spricht, die Grösse und der Schnitt der zwar hart, aber nicht ängstlich gegrabnen Buchstaben einer Seits, und das Täfelchen, worauf sie angebracht ist, andrer Seits. Denn dieser zwar auf Münzen und andern Kunstwerken häufige Gegenstand kommt doch auf Gemmen, welche auf Alterthum Anspruch machen, ausser dem in Rede stehenden Steine meines Wissens nicht vor und ein Fälscher würde daher eine Neuerung dieser Art gewiss nicht gewagt haben, so wie Brown seinen Namen auf einigen der von ihm geschnittenen Steine z. B. Cades: 47, 526. 528. gewiss nur mit Rücksicht auf diesen Stein innerhalb eines solchen Täfelchens angebracht hat. Es ist also alle Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, dass die Inschrift (und mithin auch das Bild) antik ist, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass der Name den Besitzer des Siegelsteins bezeichne, der sich den Asklepios, etwa weil er selbst Arzt war, oder auch vielleicht mit Rücksicht auf den Asklepios *Αὐλώνιος* zum Wappen gewählt hatte. Denn dass die alten Künstler auf Täfelchen dieser Art nicht nur ihre eignen Namen, sondern auch Inschriften mannigfacher andrer Art, z. B. auf etruskischen Spiegeln die Namen der dargestellten Personen, auf einer Münze von Akragas (Mionnet: Planches 67, 1. und in der kleinen Sammlung der Schwefel-Abdrücke N. 212.) den Namen der Stadt in ganz kleinen und zarten Buchstaben u. s. w., anzubringen pflegten, braucht hier wohl nur angedeutet zu werden. Die Uebereinstimmung aber des überdies häufigen Namens mit einem als Künstler-Name vielfach gemissbrauchten wird nur zufällig sein.] *St.*

2. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 62 — 63.
3. Museo Pio Clem. T. II. p. 8. not. c.
   Visconti: Osservaz. sul Cat. degli Ant. Incis. p. 123. ed Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi; p. 177. Op. Var. T. II.
4. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. XIV. p. 19.
   Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 3. f. 1.
   Bracci: Memorie; T. I. tav. 28. p. 149.
   Raspe: Catal. de Tass. no. 848. p. 84. pl. XVIII.
   Millin: Galer. Mythol. pl. XXXVI. f. 132. p. 32.
   Étude des Pierr. Grav. p. 70 — 71.
   Visconti: Osservaz. sul Catal. degli Ant. Incis. p. 122. et Esposiz. dell' Impr. del Princ. Chigi; p. 165.

Bouillon bemerkt, dass der Kopf und der Helm einer Bildsäule des vormaligen Pariser Museums Aehnlichkeit mit der Minerva des Aspasius habe, wogegen sich manches einwenden lässt:

Bouillon: Mus. des Ant. T. I. Minerve Borgh. not. 2.

5. **Bracci**: Memor. T. I. p. 147. not. 1.

Eckhel: Choix de Pierr. Grav. du Cab. Imp. p. 44. et not. 5.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 69.

Raspe: Catal. de Tass. no. 1822. p. 139. Hier wird ein andres Bildniss der Ceres mit dem Namen des Aspasius auf einem Beryll erwähnt, [und als Werk Natters bezeichnet.] *St.*

6. Museo Pio-Clement. T. VI. p. 12. not. *a.*

Alles, was in dem Buche überschrieben: *Monumenta Worsleiana* von Gemmen in Kupfer gestochen, ist so unbedeutend und schlecht, dass es keine Erwähnung verdient.

Osservaz. sopra un ant. Cameo rapresent. Giove Egioco. p. 194. Op. var. T. I.

[Auch Letronne Journ. d. Sav. 1845. p. 736. Ann. dell' Inst. XVII, p. 271. erklärt diese Inschrift für modern. Der Name des Aspasios scheint einer noch sorgfältigeren Erwägung zu bedürfen. Ueber den von Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 122. angeführten Stein des Museum Worsleyanum vergleiche man Letronne l. l.: von dem Steine, welchem derselbe Name und eine Hera eingeschnitten ist, und den Raoul-Rochette l. l. für ein «ouvrage original» hält, wusste Cades: 47, 682. positiv, dass er ein Werk des römischen Steinschneiders Giuseppe Cerbaro ist. Noch einen Stein mit diesem Namen bietet Raspe: 10652.] *St.*

7. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XX. p. 25.

Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 242. no. 1513.

Bracci: Memorie; T. I. tav. 43. p. 226.

[Der Stein soll sich jetzt in der Sammlung des Herzogs Blacas befinden. Auf der Stoschischen Paste (Stosch. Abdr. II, 1513.) ist keine Spur der Inschrift. Ueber den Namen vergl. Letronne: Journ. des Sav. 1845. p. 737. Ann. dell' Inst. XVII, p. 271.; über ähnliche Steine Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 126.] *St.*

8. Descr. du Cabin. de Stosch l. c.

9. Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 626. S. 231.

Raspe: Catal. de Tass. no. 5515. S. 335.

[Köhler hat hier aus Versehen die schon im dritten Abschnitte p. 159. behandelten Steine nochmals erwähnt.] *St.*

10. Raspe: Catal. de Tass. no. 7170. p. 416. pl. XLII.

[Cades: 12, 1164.] *St.*

11. Winkelm: Descr. du Cab. de Stosch. p. 432. no. 154.

Bracci: Memorie; T. II. tav. 78. p. 121.

12. L. c. p. 117. not. 3.

13. Verzeichniss der geschnittenen Steine in dem Königl. Museum zu Berlin; IV. Klasse, S. 178. no. 154.

Derselbe oder ein ähnlicher Stein ist auf einer Platte gestochen, welche ohne Nummer einem Exemplare der Gemmen des Enea Vico beige-

fügt worden. Er gehörte nach der Aufschrift, damals dem Steffanoni und ward, gleichfalls nach der Aufschrift, für Milo von Kroton gehalten.

[Cades: 32, 98.

Tölken: Verz. p. 262. N. 60., der anzugeben unterlässt, dass die Inschrift rechtläufig ist, erklärt sie für unzweifelhaft ächt. Mit welchem Recht, ist schwer einzusehen. Denn zur Raumfüllung und zum Gleichgewicht der einzelnen Theile des Ganzen trägt sie Nichts bei, so dass sie für den Fall, dass der Stein antik sein sollte, von Anfang an ganz wohl fehlen konnte, und der Schnitt der zu Folge der Kleinheit des Steins äusserst kleinen Buchstaben stimmt vollständig mit dem überein, dessen sich stets die geschickteren modernen Steinschneider befleissigten. Nur hat das *T* die auf Gemmen seltene, auf Hyllos-Steinen auch sonst noch wiederkehrende Form *Г*, und zwar hier ohne Zweifel wegen der Kleinheit des Steins und der Schrift, von hier aber mag sie erst weiter übertragen worden sein.] *St.*

14. Man vergleiche den zweiten Abschnitt.

15. Étude des Pierr. Grav. p. 71.

16. Natter: Methode de grav. en pierr. fin; pl. XXII. p. 35.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 55. p. 9.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 61.
[Letronne: Journ. des Sav. 1845, p. 734. Ann. dell' Inst. XVII, 266.] *St.*

17. Visconti: Osservaz. sul Catal. degli Ant. Incis. p. 121.

18. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXIV. p. 31.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 295. S. 127.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 54. p. 3.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6482. p. 383.
[Stosch. Abdr. II, 587.
Cades: 11, 887.
Copien bei Raspe.
Der Name Koenos kann auch nach einer nicht seltenen Gewohnheit der Fälscher aus dem zu diesem Zwecke fleissig benutzten Plinius h. n. XXXV, 139. entlehnt sein. Das interessanteste Beispiel dieser Sitte liefert wohl der Stein bei Raspe: 2138. mit dem Namen *ΙΑΔΙΣ*. Bei Plinius h. n. XXXIV, 51. nämlich las man früher: «Ipse (Silanion) discipulos habuit Zeuxin et Jadem», wofür erst Sillig das Richtige hergestellt hat: «discipulum habuit Zeuxiadem».] *St.*

19. Iconogr. Grecque; pl. XVII. f. 2. T. I. p. 155.

20. Imagin. illustr. tab. CXXIV. p. 71.
Gronov. Thesaur. Ant. Graec. T. II. in titulo Volum. et tab. p. 40. diunct.

21. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. II. p. 25.
Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 445 – 446. no. 267.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 752. S. 208.

Bracci: Memorie; To. I. tav. 3. p. 15.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11803. p. 652.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 68.
Visconti: Osservaz. sul catal. degli Ant. Incis. p. 120. Op. var. T. II: *Epoliano, di cui si ha un buon ritratto di Marco Aurelio.*
[Stosch. Abdr. IV, 267.
Cades: 33, 254.
Hase: Verz. der Bildwerke zu Dresden p. 219. N. 265. 4. Ausg.] *St.*

22. Millin: Pierr. Grav. inéd. T. I. p. 85—87. pl. XXXII.

23. Monum. Etrusch. Serie VI. tav. *Z.* no. 3. p. 12.
Die Sammlung von Gemmen, in welcher Millin diesen Stein bekannt machte, ist unter allen seinen lehrreichen Schriften die am wenigsten gelungene, grösstentheils durch die Menge neuer Steine.
[Der zuerst genannte Stein ist nachlässig, aber nicht ängstlich geschnitten, und ich finde Nichts, was sein Alterthum verdächtigen könnte. Vielmehr spricht eben jene Eigenthümlichkeit im Stil des Bildes und der von Köhler nicht motivirte Name dafür. Einen Künstler-Namen freilich in diesen grossen, derben und ziemlich plump geschnittenen lateinischen Buchstaben zu finden, vermag gewiss nur eine recht lebendige Sehnsucht nach Namen dieser Art. Warum soll der Stein nicht einem Aepolianus, der seinen Namen und sein Bild darauf schneiden liess, als Siegelstein gedient haben? Denn dass die Aehnlichkeit mit Marc Aurel nicht so gross ist, dass man an der Absicht des Künstlers, diesen Kaiser zu bilden, nicht zweifeln dürfte, lehrt jeder gute Abdruck. Ueber den weiteren Missbrauch dieses Namens kann man sich durch Clarac: Cat. des art. p. 5. unterrichten.] *St.*

24. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 106. S. 32.
Bracci: Memorie. T. I. tav. 24. p. 129.
Amaduttii Epist. de Gemma milit. testament. exhib. v. Saggi dell'Academ. di Cort. T. IX. p. 133—146.
Millin: Magaz. Encyclop. II. Année. T. III. p. 365—369.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7505. p. 437.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 70.
[Cades: 30, 10.] *St.*

25. Bracci: Memorie; T. I. p. 123. Millin nennt irrig den Stein einen Chalcedon. [Der Name ist offenbar von dem oben p. 68. behandelten Steine entlehnt.] *St.*

26. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 656. S. 197.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11416. p. 640.

27. Stosch: Gemm. Ant. Coel. tab. LII. p. 74.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 448. S. 182.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 95. p. 171.
Raspe: Catal. de Tass. no. 4568. p. 284.

[Stosch. Abdr. II, 1484.
Cades: 20, 2174.
Es ist auffallend, dass die Stoschische Paste auch dieses Steins keine Spur der Inschrift hat. Einen von Köhler nicht erwähnten Stein mit diesem Namen findet man bei Cades: 35, 92.] *St.*

28. Stosch: Gemm. ant. coel. tab. IV. p. 4.
Bracci: Memorie, T. II. tav. 6. p. 35.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 344. S. 100.
Raspe: Catal. de Tass. no. 10240. p. 593.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 69.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte di Chigi; p. 293. no. 424.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 85. N. 16.
Stosch. Abdr. IV, 61.
Cades: 31, 50.] *St.*

29. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XLVI. p. 65.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 154. no. III. et
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 1. f. 3.
Lippert: Datyl. I. Taus. no. 532. S. 204.
Bracci: Memorie; To. II. tav. 89. p. 56 — 57.
Raspe: Catal. de Tass. no. 5504. p. 334.
Winkelm.: Gesch. d. Kunst; V Bd. S. 189. Werke IV Bd.
Millin: Galer. mythol. pl. CXXII. f. 465. p. 37. et
Étude des Pierr. Grav. p. 71.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte di Chigi; p. 218. no. 211. Op. Var. T. II.
Reale Galler. di Firenze; Serie V. tav. 11. f. 3. p. 89 — 90.
[Stosch. Abdr. II, 1683.
Cades: 22, 2468.] *St.*

30. Notice du Cabinet du Roi des Pays-Bas; p. 149. no. 17.

31. Ibid. p. 156. no. 2.
[Zwei andre, von Köhler nicht erwähnte, Steine findet man, den einen bei Cades: 11, 868., den andern in den Impr. gemm. dell' Inst. arch. V, 72., der wahrscheinlich von dem bei Raspe: 2857. nicht verschieden ist. Ausserdem siehe Clarac: Cat. des art. p. 160.] *St.*

32. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LVIII. p. 93.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 84. p. 143.
[Stosch. Abdr. II, 142.
Ich bedaure keinen bessern Abdruck, als diesen, benutzen zu können, um so mehr, als dieser für das Alterthum des Steines zu sprechen scheint, und ich nicht einsehe, wie ein Fälscher auf diesen Namen kommen konnte. Denn die Annahme, dass er den ihm als Steinschneider bekannten Myron im Sinne gehabt habe, scheint zu gewaltsam, da die Fälscher diesen Namen auf den Gemmen immer mit *I* statt *Υ* geschrieben haben; ja zwischen Bild und Inschrift

scheint vielmehr ein ganz andrer Zusammenhang Statt zu finden, der wohl ausserhalb des Ideen-Kreises der Fälscher liegen dürfte. Wie wenn der alte Künstler Myrto, die Mutter oder Lehrerin Pindars (Schneidewin: Pind. Carm. To. I. p. LXXI f.), von dem Gesang liebenden Vogel getragen darstellen und diese seine Absicht durch die Unterschrift ausser Zweifel setzen wollte? Trägt doch derselbe Vogel anderwärts (Tischbein: Ancient vases II, 12.) den Apollo selbst, oder auch Musen (Martianus Capella: de nupt. I, 28. p. 70. ed. Kopp. Sola vero, quod vector ejus cygnus impatiens oneris atque etiam subvolandi alumna stagna petierat, Thalia derelicta ipso florentis campi ubere resideba.), wenn hier auch die Muse und die Nymphe dieses Namens in einander übergehen. Der Künstler könnte aber auch die Euboeische Myrto (Paus. VIII, 14, 8.) im Sinne gehabt haben, da wir ja auch noch mancherlei andre Gestalten (z. B. Laborde: Vases de Lamberg Tom. I, p. 31. und Taf. 27. Suppl. Taf. 6. Combe: Terrac. of the Br. Mus. 35, 72. Gerhard: Antike Bildw. Taf. 44.) von Schwänen getragen finden. Wenn das *N*, von dem auf dem vorliegenden Abdruck Nichts zu sehen ist, auf dem Steine wirklich vorhanden ist, so würde die Inschrift den p. 249. erwähnten anzureihen sein. Denn dass die äolische Accusativ-Form *Μυρτών* lautete, ist bekannt. Ahrens: de dial. Aeol. p. 113.] *St.*

33. Agostini: Gemm. Ant. figur. T. I. tav. 35. p. 29.
Maffei: Gemme ant. figur. T. III. tav. 55. p. 99.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XLIX. p. 69.
Gorii Inscr. per Hetr. urb. extant. T. I. tav. 5. f. 1. et Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 3. f. 2.
Lippert: Dact. I. Taus. no. 460. S. 183.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 92. p. 161.
Raspe: Catal. de Tassie, no. 4731. p. 293.
[Lanzi: Giornale di Letterat. T. XLVII. p. 112.
Zannoni: Galler. di Fir. Ser. V. Tom. II. Tab. 53.
Stosch. Abdr. II, 1570.
Cades: 20, 2214.
Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 149.
Die Buchstaben scheinen nur sehr schwach eingeritzt zu sein, da man sie nicht einmal auf dem Abdrucke von Cades, dessen Abgüsse alle andern zu übertreffen pflegen, unterscheiden kann. Doch laufen die verschiednen Abschriften des Originals offenbar auf *ΠΕΡΓΑΜΟΥ* hinaus; ein Name, der ohne Zweifel von jenen Steinen entlehnt ist, welche, wie mit Ausnahme von Visconti: Op. Var. II, p. 360, Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn p. 147. und Clarac: Catal. des art. p. 167. längst richtig erkannt worden ist, zu Folge ihrer Inschriften den Heros Pergamos darstellen. Siehe Raspe:

10105 — 10107. Tölken: Verz. p. 304. N. 399. Ob sich unter diesen Steinen ein antiker befindet, oder ob sie sämmtlich erst in neuerer Zeit nach den bekannten Münzen gefertigt sind, kann hier unentschieden bleiben, da Nichts weiter darauf ankommt. Einen weiteren Missbrauch dieses Namens findet man bei Raspe: 5761. Siehe oben p. 293.] *St.*

34. Stosch: Gemm. Ant. cocl. tab. XLI.p. 57.
Winkelmann: Descr. du cab. de Stosch; p. 185. no. 1086.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 692. S. 246.
Bracci: Memorie; To. II. tav. 82. p. 133.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7784. p. 451.
[Stosch. Abdr. II, 1086.
Cades: 13, 1423.
Dolce: Museo di Denh; I, p. 102. N. 18.] *St.*

35. Osservaz. sul Catalogo d. ant. Incis. p. 125 — 126.

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## FÜNFTEN ABSCHNITT.

1. Bracci: Memorie: T. II. tav. 103. p. 205.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 1051. S. 257.
Raspe: Catal. de Tass. no. 1017. p. 93. pl. XX.
Dagley's Select. of ant. Gems. London, 1803. in 4°.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 330—331. no. 559: *Testa d'aquila d'eccellente maniera in una corniola etc.*
[Dolce: Museo di Denh III, p. 80. N. 76.
Zwei Copien dieses Steins bei Cades: 39, 351. 352.: ein andrer von Johann Pichler geschnittener Stein mit demselben Namen bei Cades: 47, 333. = Raspe: 15601. Ueberdies ist auch Cades: 20, 2194. und Clarac: Cat. des art. p. 196. zu vergleichen.] *St.*

2. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LXVIII. p. 93.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 154. no. 4. et
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 5. p. 18—19.
Lippert: Dact. I. Taus. no. 602. S. 222.
D'Hancarv.: Ant. Étr. Gr. et Rom. T. IV. p. IX. Vign.
Worlidge's Collect. of Draw. from anc. Gems; T. I. pl. 31.
Bracci: Memorie: T. II. Tab. 112. p. 235.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6129. p. 363.
Visconti: Mus. Pio-Clem. T. II. tav. agg. A. f. 2. p. 204. e p. 118.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 94. et
Galer. Mythol. pl. CXXII. f. 455. p. 33.
Reale Galler. di Firenze; Ser. V. tab. 26. f. 1. p. 201—202.
[Dolce: Museo di Denh: I, p. 70. N. 103.

Stosch. Abdr. II, 1803.
Cades: 22, 2665.
Jahn: Telephos p. 48.
Minervini: Il mito di Ercole e di Jole p. 32 ff.
Raoul-Rochette: Mém. de l'Ac. des Inscr. XV, p. 291 ff.
Ueber Copieen und andre Steine mit diesem Namen siehe Cades: 6, 447., Wien. Jahrb. B. CXI. p. 171. und Clarac: Cat. des art. p. 213 f.] *St.*

3. Gedank. üb. die Nachahm. der Gr. Werke; S. 25. Werke I. Bd. und Gesch. der Kunst; VII. B. S. 126. Werke VII. Bd.

4. Museo Pio-Clem. l. c.

5. Meyer's Anmerk. 851 zum X B. d. Gesch. d. Kunst, S. 256—257. Werke, VI. Bd. 2. Abth.

6. Reale Caller. di Firenze; l. c.

7. Diodor. Sic. L. IV. c. 37. p. 283. l. 4. et c. 39. p. 284. l. 65.

8. Philostrat. Icon. L. II. c. 20. p. 844. Ed. Olear.

9. Raspe: Catal. de Tass. no. 6138. p. 363.
[Die neuerdings von Jahn und Raoul-Rochette versuchte Beziehung dieser Gruppe auf Auge ist, wie ich schon Ann. dell' Inst. XVI, p. 249. bemerkt habe, mindestens nicht mehr berechtigt, als die Deutungen auf Jole, Hebe u. s. w., ja vielleicht noch weniger. Denn Auge scheint wenigstens der verbreiteteren Vorstellung nach nicht als sich dem Herakles freiwillig ergebend, wie die weibliche Figur dieser und ähnlicher Steine trotz der von Köhler bemerkten Schamhaftigkeit offenbar gebildet ist, sondern als von Herakles gegen ihren Willen überwältigt gedacht worden zu sein, und überdies ist die beinahe vollständige Nacktheit der Priesterin durch die Situation nicht hinreichend motivirt. Der Pergamenische Ursprung aber dieser Composition ist nur eine Hypothese Jahns, die eben auf jener Deutung fusst.] *St.*

10. Agostini: Gemm. Ant. figur. T. I. tav. 10. p. 63—65.
Maffei: Gemm. Ant. fig. T. II. tav. 50. p. 106.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XLV. p. 63—65.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 154. no. 2. et
Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 4.
D'Hancarv.: Ant. Étr. Gr. et Rom. T. III. p. 2.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 758. S. 269.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 88. p. 151.
Raspe: Catal. de Tass. no. 3440. p. 234.
Wicar: Mus. de Florence; Livr. XI.
Millin: Discours pron. à l'ouv. de son cours; voy.: Magaz. Encyclop. 1798. T. IV. p. 337. et
Étude des Pierr. Grav. p. 71.
[Stosch. Abdr. II, 1263.

Cades: 17, 1625.

Ich halte auch die Inschrift für antik, theils weil sonst gar nicht abzusehen wäre, wie die modernen Fälscher auf diesen überdies seltenen Namen gekommen wären, theils weil die gesammte Beschaffenheit der Buchstaben selbst diese Annahme nur unterstützt. Die mangelhafte Beendigung des Bildes könnte wohl auch wenigstens zum Theil Folge der Nachlässigkeit bei Anfertigung der antiken Paste, dem verloren gegangnen Steine selbst aber fremd gewesen sein. Oder ist die Paste wirklich nur nach einem antiken Entwurf in Wachs gemacht, so fehlt es wenigstens in der neuern Zeit auch nicht an Künstlern, welche selbst ihren Entwürfen ihre Namen beigeschrieben haben.] *St.*

11. Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 275. S. 75.

Dolce: Descr. del Museo di Denh; T. III. p. 98. no. 18.

Amaduzzi: Dissert. sopra una Gemma del Mus. di Cortona; vid. Saggi dell' Acad. di Cort. T. IX. p. 146 — 147.

Bracci: Memorie; T. I. tav. 16. p. 91.

Raspe: Catal. de Tass. no. 7823. p. 453 — 454. pl. XLV.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 67.

Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi. p. 316. no. 514. Op. Var. T. II.

[Cades: 30, 56. Köhler hat hier aus Versehen das schon p. 89 f. Gesagte beinahe wörtlich widerholt.] *St.*

12. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. LXVI. p. 89.

Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 788. S. 277.

Bracci: Memorie: T. II. tav. 110.

Raspe: Catal. de Tass. no. 6731. p. 395.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.

[Dolce: Museo di Denh I, p. 95. N. 60.] *St.*

13. Winkelm.: Descr. du Cab. de Stosch; p. 185. no. 1087.

Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 689. S. 246.

Bracci: Memorie; T. II. p. 229.

Raspe: Catal. de Tass. no. 7774. p. 451.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.

[Dolce: Museo di Denh I, p. 102. N. 17.

Visconti: Opere Var. II, p. 233. N. 253.

Stosch. Abdr. II, 1087.

Cades: 14, 1416.

Gerhard: Neapels ant. Bildwerke p. 410. N. 12.

Das Vertiefte der Buchstaben auf diesem Cameo, ihre übrige Beschaffenheit, und die Stellung der Inschrift über den Pferden lassen zusammengehalten mit dem, was wir sonst über diesen Namen wissen, keinen Zweifel daran bestehen, dass der Name ein moderner Zusatz ist. Wahrscheinlich ist er aber erst später hinzugefügt worden, als

der Name des Lorenzo de' Medici, da er sonst gewiss dort angebracht worden sein würde, wo wir diesen finden. Damit stimmt es auch überein, dass Köhler p. 177. den Stein, welcher ohne Zweifel den Steinschneider Sostratos zuerst aufbrachte, für eine Frucht des achtzehnten Jahrhunderts erklärt. Die Nike gab nach einem weit verbreiteten Gebrauch der Fälscher Veranlassung, den Namen von jenem Stein auch auf diesen überzutragen.] *St.*

14. Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 52. S. 21.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 53. p. 299.
Raspe: Catal. de Tass. no. 3362. p. 231.
Millin: Étude de Pierr. Grav. p. 63.
Visconti: Osservaz. sul Catalogo d. ant. Incis. p. 126. ed
Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 163 — 164. no. 24. Op. Var. T. II. Am letztern Orte sagt Visconti von dieser Gemme: *è opera egregia di Gneo excellente artefice, della cui mano più lavori ci son pervenuti.* Schade, dass dieser Cneius niemals gelebt hat.
[Cades: 30, 75.] *St.*

15. Mariette: Descr. somm. du cab. des Pierr. Grav. de M. Crozat; p. 49. no. 713.
Winkelmann's Nachr. vom Stosch. Mus. S. 283. Werke, I. Bd. und
Descr. du Cabin. de Stosch; p. 39 — 40. no. 48. et
Monum. Ant. ined. tav. IX. p. 13.
Descript. des princip. Pierr. Grav. du Duc d'Orléans; T. II. pl. 23. p. 54 — 55.
Raspe: Catal. de Tass. no. 962. p. 89. pl. XVIII.
Schlichtegroll: Princ. fig. de la Mythol. T. I. pl. 20. und
Auswahl vorzügl. Gemm. I. Bd. taf. 20. S. 93.
Millin: Galer. Mythol. pl. XI. f. 38. p. 9.
[Stosch. Abdr. II, 48.
Cades: 3, 116.
Tölken: Verz. p. 461.
O. Müller: Denkmäl. II, N. 24.
Ich kann nicht, wie Köhler, einen so deutlich ausgeprägten Unterschied zwischen dem Schnitt des Bilds und dem der Inschrift finden, dass ich die letztere für einen unzweifelhaft spätern Zusatz halten könnte, und mache in dieser Beziehung namentlich auf die Behandlung der Füsse aufmerksam. Auf keinen Fall aber möchte ich die Inschrift für modern erklären.] *St.*

16. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab XIX. p. 24.
Mariette: Recueil des Pierr. Grav. II. Part. p. 87.
Caylus: Rec. de 300 têtes et suj. de compos. pl. 52.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 232. S. 66.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 40. p. 217.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9801. p. 569 — 570.

[Stosch. Abdr. IV, 31.
Cades: 30, 74.] *St.*

17. Sendschr. über die Nachahm. d. alt. Werke; S. 68 — 69. und Nachricht von einer Mumie; S. 128. Werke, I. Bd.

18. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 62.
Visconti: Espos. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 296. no. 436. Op. var. T. II.

19. Canini: Iconogr. pl. XCIII. p. 341.
Bellori: Illustr. Philosoph. Poetar. Rhet. et Orator. Imag. P. III. tab. 73. p. 2.
Gronov.: Thesaur. Ant. Graec. T. II. tab. 85.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XIII. p. 17.
Victor.: Dissert. Glyptogr. c. VIII. p. 24.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 119. S. 52.
Bracci: Memor. T. I. tav. 29. p. 157.
Eckhel: Choix de Pierr. Grav. du cab. Imp. pl. XVIII. p. 42.
Raspe: Catal. de Tass. no. 1536. p. 125.
Millin: Galer. Mytholog. pl. XXXVII. no. 132. p. 32.
[Dolce: Museo di Denh I, p. 31. N. 48.
Stosch. Abdr. II, 190.
Cades: 4, 285.
Hirt: Bilderbuch Taf. VI, 6.
Gerhard: Minerven-Idole Taf. V, 6.
Ausserdem ist abgesehen von den schon seit längerer Zeit bekannten Copien (Clarac: Cat. des art. p. 56.) die Polemik über ein neuerdings aufgetauchtes Exemplar zu vergleichen:
Bullett. dell' Inst. arch. 1844. p. 87 f. 1845. p. 108 ff. und nach p. 192.
Capranesi: La gemma d'Aspasio dell' J. R. Gabinetto di Vienna sostenuta come unica originale. Roma 1845.
Capranesi: Appendice alla difesa della gemma originale d'Aspasio. Roma 1846.] *St.*

20. Erinner. üb. die Betracht. der Werke der Kunst; S. 251 — 252. und Gesch. der Kunst. VII. B. 1 K. S. 125. Werke, V. Bd.

21. Choix des Pierr. du cab. Imper. p. 45. et
Doctr. Num. Veter. T. II. p. 210.

22. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 70 — 71.
Visconti: Osservaz. sul Catal. d. ant. Incis. p. 122.
Esposiz. dell' Impronte del Princ. Chigi; p. 165. no. 28. Op. var. T. II. Visconti's Bemerkungen sind an beiden Stellen höchst oberflächlich.

23. Le Jupit. Olymp. IV. Part. §. 4. p. 227 — 228. pl. IX.

24. Caus. de la Chausse: Mus. Roman. Sect. I. p. 5. et Sect. II. p 39.

25. Menag. Histor. Mulier. Philosophar. Segm. X. p. 488. ad calc. Diog. Laert. Ed. Wetsten.

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## SECHSTEN ABSCHNITT.

1. Stosch: Gemm. Ant. coel. tav. XLVII. p. 67.
Mariette: Rec. des Pierr. du cab. du Roi: pl. XCII.
Caylus: Rec. des 300 têtes et sujets de composit. pl. 294.
D'Hancarville: Rec. d'Ant. Étr. Gr. et Rom. T. III. p. 101. Vign.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 140. S. 44.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 90. p. 157.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9212. p. 538.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 72.
Millin: Galer. Mythol. pl. CLIII. f. 567 p. 83.
Visconti: Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi p. 270. no. 357. Op. var. T. II. Der Verfasser nennt hier diesen Amethyst «*intaglio classico insignito del nome greco dell' artefice Panfilo*».
[Stosch. Abdr. III, 216.] *St.*
2. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 141. S. 44.
Bracci: Memorie; T. II. p. 157.
Raspe: Catal. de Tass. no. 9216. p. 538.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 72.
3. Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXII. p. 29.
Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 6.
Lipp.: Dactyl. III. Taus. A. no. 248. S. 57.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 46. p. 251.
Willemin: Choix de Costum. T. II. pl. 55. f. 152.
Raspe: Catal. de Tass. no. 4354. p. 272.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 74.
Reale Galler. di Firenze; Ser. V. pl. 9. f. 4. p. 77 — 78.

[**Dolce**: Museo di Denh. I, p. 54. N. 73.
**Cades**: 20, 1994.
**Wieseler** und O. **Müller**: Denkmäl. II, N. 575.] *St.*

4. **Stosch**: Gemm. Ant. coel. tab. LXIX. p. 93.
**Lipp.**: Dactyl. I. Taus. no. 924. S. 311.
**Bracci**: Memorie; T. II. tav. 113. p. 241.
**Raspe**: Catal. de Tass. no. 129. p. 11 — 12. pl. IV. Bei Raspe und auf seinem Kupfer ist der Name unrichtig *ΘΑΜΥΤΟΥ* geschrieben.
**Millin**: Étude des Pierr. Grav. p. 72.
[**Dolce**: Museo di Denh T. II, p. 40. N. 89.
**Cades**: 25, 43.
Auf dem **Cadesschen** Abdrucke ist die von **Köhler** vermisste Einfassung vorhanden. Derselbe Name findet sich auch, vertieft geschnitten, auf einem Camee bei **Cades**: 23, 2787. Siehe auch **Clarac**: Catal. des art. p. 215.] *St.*

4[a]. Diogen. Laert. L. V. segm. 26. p. 282.

4[b]. Diogen. Laert. L. V. segm. 59. p. 299.

5. Real Museo Borbonico; To. IV. tav. 57. p. 2. *Sofocle ed Aristofane diedero alle sfinge testa di donzella e corpo di capra. — Nei monumenti di Karnak il corpo è di leone, la testa di ariete.* Hätten Sophokles und Aristophanes die Sphynx so beschrieben, wie der angeführte Verfasser glaubt, so wären diese Halbthiere eben so wenig Sphynxe gewesen, als die Ungeheuer von Karnak dafür zu halten sind.

6. Recueil d'Antiquit. To. I. pl. LIII. f. 4. p. 144.
[**Bracci**: Mem. To. I. Tav. d'agg. 25, N. 1.
O. **Müller**: Denkmäler I. N. 174.
**Dumersan**: Hist. du cab. des Méd. p. 108. N. 18.
**Duchalais** in Rev. Archéol. VI, p. 482 ff.
Es ist merkwürdig, dass erst die beiden zuletzt genannten Gelehrten das, was der erste Blick lehren sollte, bemerkt haben, dass nämlich, wenn der Name von Anfang an da war, die erhaltenen Buchstaben nur das Ende desselben sein können, hingegen, wenn wirklich der bekannte Name *Μυθίας* zu verstehen ist, dieser erst hinzugefügt sein kann, als der Stein schon zerbrochen war. Da aber die Buchstaben dieses Cameo vertieft geschnitten sind, der von **Dumersan** vorgeschlagne Name *Χαρμίδιος* gewiss nicht gebilligt werden kann und mir auch kein andres passendes Supplement bekannt ist, so halte ich es für wahrscheinlich, dass der Name *Μυθίας* gemeint, die Inschrift selbst aber ein Zusatz ist, der, wenn auch vielleicht noch im Alterthum, doch erst dann hinzugefügt wurde, als der Stein schon zerbrochen war. An den Steinschneider wird dann natürlich nicht mehr zu denken sein.] *St.*

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## SIEBENTEN ABSCHNITT.

1. Spon: Recherch. curieus. d'Ant. V Dissert. p. 87 — 97. pl. III.
Spon: Miscell. erud. antiquit. Sect. I. art. 3. p. 7 tab. III.
Montfauc.: l'Ant. expl. T. I. P. 1. pl. 121. p. 192.
Winkelm.: Gesch. der Kunst; VIII. B. S. 257. Werke V Bd.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 114. p. 249.
Raspe: Catal. de Tass. no. 7199. p. 417. pl. XLII.
Choice of the Gems of the Duke of Marlborough; T. I. pl. 50.
Millin: Galer. Mythol. pl. XLI. f. 198. p. 45.
[Cades: 12, 1157.
Hirt: Bilderbuch T. 32, 8.
Böttiger: Kunstmythol. II, p. 444 ff.
Jahn: Archaeol. Beitr. p. 173 ff.] *St.*

2. Antholog. Graec. cum comment. Jacobs. T. II. p. 225 — 226. et T. IX. p. 233 — 234.

3. Visconti: Osservaz. sul catal. degli ant. incis. p. 119. Op. var. T. II.

4. Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 59 — 60.

5. Reale Galleria di Firenze illustr. Serie V. p. 243 — 244.

6. Reiske in Anthol. Graec. Cephalae. Notit. Poetar. Anthol. p. 178—179.

7. Reiske: l. c. p. 180. et Not. ad Carm. 717. p. 225. Cf. Jacobs. Catalog. Poetar. Epigrammaticor. T. XIII. Antholog. p. 831 — 832.

7[a]. [Die Inschrift besteht zu Folge des trefflichen Cadesschen Abdrucks aus grossen, durchaus nicht seichten Buchstaben, die ziemlich ungeschickt, wohl nur mit der Bouterolle, eingearbeitet sind. Uebrigens hat Köhler unterlassen, auf ein sehr wichtiges und, wie mir scheint, entscheidendes Moment aufmerksam zu machen, auf die

Art der Thätigkeit des ersten Besitzers, Pirro Ligorio. Was aus den Händen dieses Gelehrten kommt, lässt heut zu Tage Niemand ohne die gewichtigsten Gründe für ächt gelten. Da nun aber hier noch hinzukommen: die vertieften Buchstaben, ihr grober Schnitt, das Epigramm der Anthologie und die Stellung der Inschrift über dem Dargestellten statt im Abschnitt, so halte ich es für ausgemacht, dass die Inschrift gefälscht ist, und zwar unter der Leitung des Ligorio. Was weiter mit diesem Namen geschehen ist, kann man aus den von Clarac: Cat. des art. p. 220. aufgezählten Steinen kennen lernen.] *St.*

8. Spon: Miscellan. Erud. Antiqu. Sect. IV. p. 122.

9. Gemm. Ant. Coel. tab. XLII. p. 122.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 83. p. 139.

10. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 629. S. 195.
Catal. de Tass. no. 12187. p. 666.
[Andre Steine mit diesem Namen findet man bei Clarac: Catal. des art. p. 150 und Cades: 17, 1617.] *St.*

11. Von dieser Gemme mit dem vorgeblichen Namen des Dioskorides ist ausführlich die Rede im zweiten Abschnitt.

12. Raspe: Catal. de Tass. no. 9357. p. 545 — 546. pl. LIII.
[Cades: 28, 285.
Impr. gemm. dell' Inst. arch. III, 83.
Panofka: Bilder antiken Lebens Taf. VII, 7.
Ein andrer Stein mit demselben Namen: Cades: 33, 227.] *St.*

13. Voyage Pittor. de la Grèce; T. II. pl. 16. f. 1. p. 155.

14. Galerie Mythol. pl. CXV. f. 604. p. 94 — 95.

15. Ex Gemm. et Cam. antiqua Monum. ab Aenea Vico Parmensi incis. tab. 29.

16. Maffei: Gemm. ant. figur. T. IV. tav. 67. p. 110.

16[a]. [Natürlich mit Rücksicht auf den bekannten Silberarbeiter dieses Namens. Wenn man, auch abgesehen von den durch andre Nachrichten bekannten wirklichen Steinschneidern, nur die Namen: Boethos, Ageladas, Glykon, Iadis, Koenos, Mikon, Myron, Pamphilos, Polykrates, Skopas, Teukros u. s. w. überblickt, deren sich gegenwärtig das Steinschneider-Verzeichniss zu erfreuen hat, so scheint doch wohl ein recht lebendiger Glaube nöthig zu sein, um nicht auch der so einträglichen Industrie der letzten Jahrhunderte den ihr gebührenden Antheil an diesem Verdienst zukommen zu lassen. Allein «die böse Gesellschaft macht leider alle verdächtig» sagt Hr. Tölken: Jahrb. für wissensch. Kritik 1832. II, p. 319. sehr richtig von der Poniatowskischen Sammlung. Soll man dies Wort etwa auch auf diese Gesellschaft anwenden? Siehe oben p. 345.] *St.*

17. Homer nach Antiken gezeichnet von H. W. Tischbein, mit Erläuterungen von Dr. Schorn, VII. Heft. Taf. 4.

17a. Mariette: Descr. des Pierr. Grav. de Crozat; no. 705. p. 42.
Belley: Catal. des Pierr. Grav. du Duc. d'Orléans; no. 705. p. 76.
La Chau et Le Blond: Descr. de princ. Pierr. Grav. du Duc d'Orl. T. I. pl. 91. p. 291 — 292.
18. Pausan. Att. c. XXII. §. 6. p. 82.
19. Juliani: Aegypt. Ep. XVII. p. 200 — 201. in Jacobs. Anth. T. II. P. 3. p. 380 — 381.
20. Plutarch. Convival. Disputat. L. V. qu. 1. p. 757. Ed. Wyttenb.
Philostr. iun. Imag. c. XVII. p. 139. Ed. Jacobs. et Welck.
21. Epigramm. anonym. CCXCIV. p. 181. in Jacobs. Anthol. T. IV. p. 180.
22. Mariette: Rec. des Pierr. Grav. du cab. du Roi; pl. XCIII.
23. Dactyl. II. Taus. no. 181. S. 55.
24. Ex Gemm. et Cam. ab Aenea Vico incis. tab. V.
Maffei: Gemm. ant. figur. T. III. tav. 37.

# BEWEISSTELLEN UND ANMERKUNGEN

ZUM

## ACHTEN ABSCHNITT.

1. Maffei: Gemme ant. figur. T. III. tav. 12. p. 25.
Spence: Polymetis; pl. V. no. 1. p. 71.
Montfauc.: Ant. expl. T. I. P. II. pl. 115. no. 2. p. 182.
Stosch: Gemm. Ant. coel.; tab. LIII. p. 75.
Gorii Columb. Liv. Aug. p. 155. no. V. et
Gemm. Mus. Florent. T. II. tab. 1. no. 1.
D'Hancarville: Ant. Étr. Gr. et Rom. T. III. p. 211. cul de lampe.
Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 787. S. 277.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 97. p. 179.
Raspe: Catal. de Tass. no. 6679. p. 393.
Virgil. Opp. ex edit. Heynii. T. II. p. 727.
Reale Galler. di Firenze illustr. Ser. V. tav. 2. f. 1. p. 9 — 17.
[Cades: 12, 980.] *St.*

1[a]. [Der Vf. spricht hier offenbar nur von solchen Cameen, deren Namen man für Steinschneider hat ausgeben wollen. Denn ächte erhoben gearbeitete Inschriften andern Inhalts auf antiken Steinen, ohne Bild oder mit einem erhoben gearbeiteten, wenn auch unbedeutendem, Bild, sind in nicht geringer Zahl auf uns gekommen.] *St.*

2. Diese Gemme ist in der Einleitung erläutert worden.

3. Bracci: Memorie; l. c.: *Voi nella vostra opera riporterete il nostro bellissimo cameo dell' Amore che suona la lira sopra il leone; Voi potreste correggere la lezione di ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ, che ne han data i famosi antiquari contro la fede della pietra e contro ogni ragione grammaticale e di storia. La vera scrittura è ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ.* Die neuen Herausgeber der Werke Winkelmanns haben auch die falsche Schreibart Plutarchus beibehalten:

Winkelm. Werke: II Bd. S. 684 — 746.

Nur erst vor einigen Jahren hat Hr. Uhden, der Bracci's Bemerkung nicht gekannt zu haben scheint, richtig die falsche Lesart verworfen:

Denkschriften der kön. Akad. der Wissensch. zu Berlin. 1822. p. 2—3.

4. Raspe: l. c.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 73.

Visconti: Osservaz. sul catal. degli ant. Incis. p. 125. Op. Var. T. II.

[Clarac: Catal. des art. p. 183. glaubt gar mit den Copieen dieses Steins bei Raspe: 6680 ff., die ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ haben, beweisen zu können, dass diese Namensform die richtige sei, als ob ebendiese nicht vielmehr ein neuer Beweis dafür wäre, dass jene Copieen modern und zwar zu der Zeit gefertigt sind, als man den Namen des antiken Originals noch in dieser Weise las!] *St.*

5. Winkelmann: Descr. du Cab. de Stosch; p. 50. no. 110.

Desselb. Gesch. d. Kunst; II Th. Titelkupf. Dresdn. u. Wien. Ausg.

Winkelm.: Hist. de l'art. trad. par Huber, T. p. 91. T. II. p. 115. Éd. de Janssen.

Winkelm.: Storia delle arti del disegno; Milano T. II. p. 189., Roma T. II. p. 236.

Winkelm.: Mon. Ant. ined. P. I. c. 2. p. 11. tav. X.

Lipp.: Dactyl. I. Taus. no. 26. S. 11.

Bracci: Memorie; T. I. tav. 30. p. 161.

Raspe: Catal. de Tass. no. 986. p. 91. pl. XIX.

St. Non: Voyage pittor. de Napl. et Sicile; T. II. frontisp. p. XI.

Millin: Galer. Mythol. pl. IX. f. 33. T. I. p. 38.

Real Museo Borbon. T. I. tav. 53. p. 1 — 6.

[Cades: 3, 170.

Hirt: Bilderbuch T. II, 4.

Müller: Denkmäl. II, N. 34.

Gerhard: Neapels antike Bildw. p. 396 N. 1.] *St.*

6. Pausan.: Arcad. c. XXIX. §. 3. p. 443.

Id. Eliacor. I. c. 19. §. 1. p. 82.

Nach der letztern Stelle des Pausanias war auf der Kiste des Kypselos Boreas mit Schlangenfüssen gebildet.

7. Heyne: Antiquar. Aufsätze; I Stück. S. 23.

8. Visconti: Osservaz. sul catal. degli Ant. Incis. p. 122. e Esposiz. dell' impronte di ant. Gemme p. 159. Op. var. T. II.

9. Eckhel: Choix des Pierr. Grav. du Cab. Impér. de Vienne; pl. XIII. p. 34. not. 3.

10. Winkelm.: Gesch. der Kunst; VII. B. S. 127. Werk. V. Bd.

11. Ioann. Fabri in Imag. Illustr. ex Fulv. Ursin. Biblioth. Comment. Antwerp. 1606. tab. K. Praef. p. 4. Comment. p. 41. et 23.

Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXII. p. 43.

Gorii Gemm. Mus. Flor. T. II. tab. 9. f. 1.

Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 616. S. 193.
Bracci: Memorie; T. II. tav. 70. p. 79.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11220. p. 633.
Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 65.
Visconti: Esposiz. dell' Impronte del Pr. Chigi; p. 306. no. 474.
[Stosch. Abdr. IV, 230.
Cades: 33, 106.] *St.*

12. Theodor. Gallei Dedic. ad Episcop. Spirens. p. 6 — 7.

13. Fabri Imag. Illustr. tab. LXXXVII. p. 52 — 53.

14. Wenn Raspe glaubt, die Entdeckung des Columbarium der Livia habe Veranlassung gegeben, mehrere Namen der darin gefundenen Aufschriften, als Agathangelus, Agathopus, Epitynchanus und anderer Diener dieser Kaiserin auf Gemmen zu schneiden, um jene für Steinschneider auszugeben [a], so ist zu erinnern, dass, was die beiden ersten und einige andere betrifft, Raspe's Bemerkung gegründet sein mag; was aber den Camee mit dem Kopfe des Germanicus angeht, das Kupfer, das diesen Kopf abbildet, im Jahre 1598 erschien, Livia's Grabmal aber erst im Jahre 1726 ans Licht gezogen wurde und daher auf Orsini's Gemmen keinen Einfluss haben konnte.

[Der Schnitt der Buchstaben harmonirt so mit dem des Brustbildes, dass ich kein Bedenken trage, zu glauben, beides rühre von derselben Hand her. Die Annahme aber eines Künstler-Namens scheint mir schon wegen der vertieften Buchstaben, die ja sehr wohl von dem Verfertiger des Bildes erst später beim Verkaufe nach Wunsch und Bedürfniss des Käufers hinzugefügt sein können, nicht hinreichend gesichert zu sein.] *St.*

15. Demontiosii Gallus Romae hospes; Commentar. de Sculpt. et Pict. p. 7. Romae 1585. 4. wiederholt in

Gronov.: Thesaur. Ant. Graec. T. IX. p. 790 — 791. L. I. c. 3.
Spon: Miscellan. Erud. Antiquit. Sect. IV. p. 122.
Montfauc.: l'Antiqu. Expl. T. I. P. 1. pl. 89. no. 4. p. 150.
Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XII. p. 15.
Natter: Methode de graver en pierr. fines. p. XXXII. p. 49.
Lippert: Dactyl. I. Taus. no. 210. S. 88.
Bracci: Memorie; T. I. tav. 26. p. 137.
Raspe: Catal. de Tass. no. 2144. p. 157.
[Stosch. Abdr. II, 294.
Cades: 6, 461.
Eine Copie von Masini: Stosch. Abdr. II, 295. = Raspe: 2145; andre bei Raspe: 2146. 2147.] *St.*

16. Arnob.: advers. Gent. L. VI. c. 26. p. 223. Ed. Orell.

17. Pausan. Phoc. c. XXXVII. §. 1. p. 294. Ed. Fac.

18. Pausan. Arcad. c. XXXVII. § 2. p. 466.

---

a. Raspe: Catal. de Tassie; p. XXXV.

19. Xenoph. Memor. Socrat. L. III. c. 11. §. 7. p. 171. Ed. Schneid.: *Οὐχ ὁρᾷς, ὅτι καὶ τὸ μικροῦ ἄξιον, τοὺς λαγώς, θηρῶντες πολλὰ τεχνάζουσιν; ὅτι μὲν γὰρ τῆς νυκτὸς νέμονται, κύνας νυκτερευτικὰς πορισάμενοι, ταύταις αὐτοὺς θηρῶσιν.* Dasselbe Mittel musste auch gegen die Hirsche angewendet werden, mit deren Jagd sich Artemis vorzüglich beschäftigte.

20. Philipp. Thessalon. Ep. 57. v. 6. p. 211. in Anthol. Jacobs. T. II.

21. Pausan. Attic. c. XXVIII. §. 2. p. 106.

22. Demontios. Gall. Romae hospes; l. c. *Vidimus Amethystum unciali magnitudine, Apollonidis* (Apollonii) *manu sculptam in ea effigiem Dianae, opus adeo partibus omnibus absolutum, ut nihil supra. Artificis nomen adscriptum est, tam exilibus literis, ut fere visum effugiant. Est ea gemma Horatii Tigrini, insignis et ingenio et animi candore viri.*

23. Visconti: Esposiz. dell' Impr. del Princ. Chigi; p. 179. no. 76. Op. Var. T. II.

24. Doublet: Hist. de l'Abbaye de St. Denys; à Paris, 1625. in 4°. L. I. ch. 46. p. 335.

Felibien: Hist. de l'Abbaye de St. Denys; p. 542. pl. IV.

Soph. Cheron: Recueil de Pierr. Grav. Paris; 1709. pl. XXX. Diese Kupfertafel ist ohne den Namen des Steinschneiders.

Stosch: Gemm. Ant. coel. tab. XXXIII. p. 45.

Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 686. p. 201.

Bracci: Memorie; T. II. tav. 73. p. 101.

Raspe: Catal. de Tass. no. 11521. p. 643.

Millin: Étude des Pierr. Grav. p. 67.

Visconti: Esposiz. dell' Impr. del Pr. Chigi; p. 307. no. 482.

[Cades: 33, 181.

Mongez: Iconogr. Rom. pl. 35, 3.

Müller: Denkmäl. I, N. 381.

Eine etwas veränderte (moderne) Copie bei Cades: 33, 200. und ein von Köhler nicht erwähnter Stein mit demselben Namen bei Cades: 38, 2., über den auch Clarac: Cat. des art. p. 114. verglichen werden kann.] *St.*

25. Folgendes sind die Worte, die mir der einsichtsvolle Kenner, Hr. Wiesiolowski, schrieb: *Vous avez raison que la tête de Julia de Titus est un crystal de roche d'une couleur vertâtre. C'étoit ma pensée quand je l'ai vu au trésor de S. Denys en* 1786. *Elle étoit pour lors placée au sommet d'un autel triangulaire portatif, dit de Charlemagne. J'en avois parlé à Romé de l'Isle, auteur de la crystallographie et à d'Augny, connoisseur en pierres fines. Ils me repondoient que c'étoit un préjuge reçu et que cette pierre étoit connue sous ce nom, et que d'ailleurs il étoit permis à chacun d'en penser ce qui lui plairoit*

26. Millin: l. c. p. 67.

27. Gedank. üb. die Nachahm. der griech. Werke; S. 17. Werke I Bd. u.

Gesch. der Kunst; 7. B. S. 126. Werke, V Bd. und 11 B. S. 269. Werke, VI Bd. 1 Abth.

28. Doublet: l. c.

29. Finati: il Real Museo Borbon. T. I. p. 135. no. 141.

30. Tertullian. de Cultu femin. c. VII. p. 157. A. Ed. Rigatt.: *Praeterea nescio quas enormitates sutilium atque textilium capillamentorum, nunc in galeri modum quasi vaginam capitis et operculum verticis nunc in cervicem retro suggestum.*

31. Zanetti: Statue Ant. gr. e rom. T. I. p. 135. no. 141.

32. Fulv. Ursini: Imag. illustr. tab. C. et Fabri Comment. p. 60—61.
Lippert: Dactyl. II. Taus. no. 559. S. 181.
Raspe: Catal. de Tass. no. 12614. p. 677. Auf Orsini's Kupfer ist dieses Haarband nicht mit Genauigkeit gezeichnet.

33. Monum. Matth. T. II. tab. 15. no. 1. p. 34.
Visconti: Museo Pio-Clement. T. VI. tav. 44. p. 60.
Dabei ist vom Kopfputze des colossalen Brustbildes der Plotina zu bemerken, dass er von dem der Julia und der Marciana ganz verschieden ist, indem er nicht so hoch ist, und der Theil des Aufsatzes, der die Stirn berührt, nicht aus einem Haarbande wie an den Köpfen der Julia, sondern aus einer Reihe fester unten umgeschlagener Locken besteht, welche denselben Dienst leisteten, als jenes.

34. Bouillon: Musée des Ant. T. II. Plotine.
Visconti: Mus. Pio-Clem. T. III. tav. 25. p. 33 — 34.
Zanetti: Statue nell' antisala della Librer. d. S. Marco; T. I. tav. 25.
Die Bildsäule, deren Visconti in der hier angezogenen Stelle gedenkt, sowohl als die in Venedig befindliche sind mir nicht aufgefallen, als ich beide Museen zu wiederholtenmalen besah; darum habe ich sie hier nicht erwähnt.

35. Finati: Real Museo Borbon. T. I. p. 49. no. 45.

36. Galer. Impér. et Royal. de Florence; à Florence, 1817. p. 200.

37. Mus. Pio-Clement. T. VI. tav. 10. p. 17 — 19.
Monum. du Mus. Napol. par Petit Radel, T. I. pl. 43. 44. p. 101—104.

38. Arnob.: adv. Gent. L. II. c. 41. p. 79. Ed. Orell.
Isidor. Orig. L. XIX. c. 31. p. 1307. lin. 17 — 19. Ed. Gothofr.

39. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 706. S. 204.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11596. p. 646.

40. Raspe: Catal. de Tass. no. 11599. p. 646.

41. Lipp.: Dactyl. II. Taus. no. 708. 709. S. 204.
Raspe: Catal. de Tass. no. 11604. p. 646.

# I.

# Verzeichniss

## der behandelten Gemmen-Inschriften.

Die Inschriften, deren Buchstaben-Formen in der Abhandlung nicht wiedergegeben sind, sind hier in Cursiv-Lettern verzeichnet. Unter den Ausdruck «Aehnliche Steine» sind diejenigen zusammengefasst, welche nicht weiter behandelt, sondern nur, da sie dieselben Inschriften, wie die behandelten, tragen, zur Erleichterung weiterer Forschung kurz nachgewiesen sind.

# II.

# Sach-Register.

*

# Verbesserungen und Nachträge.

P. 4 Z. 20 von oben und öfter auf den ersten Bogen: Dehn l Denh.
« 9 « 2 « « besizt l. besitzt.
« 6 « « gesezt l. gesetzt.
« 23 « « zurückversezt l. zurückversetzt.
« 10 « 17 « « erhaben l. erhoben.
« 16 « 4 « « besizt l. besitzt.
« 17 « 1 « « offenbare l. offenbar.
« 29 « 16 « « hielt Mengs für Arbeiten, die theils l. hielt Mengs theils für Arbeiten, die
« 33 « 20 « « andern l. Andern.
« 35 « 25 « « ihrer l. der.
« 56 « 6 « « wurden l. wurde.
« 64 « 23 « « *KECAPIA* l. *KЄCAPIA*
« 66 « 12 « « seines l. eines.
« 72 « 3 « « einem l. einen.
« 74 « 3 von unten Arbeit l. Arbeit übergeht er.
« 78 « 18 von oben einem l. einen.
« 96 « 4 von unten Scylax l. Skylax.
« 101 « 17 von oben deutete l. deute.
« 119 « 3 von unten Ameshyst l. Amethyst.
« 129 « 17 « « welche l. welcher.
« 130 « 6 von oben Albani l. Winkelmann.
« 8 « « barbarinische l. barberinische.
« 135 « 7 « « ausgiebt l. ausgab.
« 15 von unten cosè l. così.
« 143 « 10 von oben verdächtiger l. verdächtigern.
« 144 « 18 « « più squisita ella è della l. ella è della più squisita.
« 158 « 6 von unten Massini l. Masini.
« 162 « 3 von oben und p. 163 Z. 10 von unten de l. de'.
« 165 « 19 von unten erhaben l. erhoben.
« 170 « 1 « « Gemmensammlung. l. Gemmensammlung:
« 173 « 1 von oben nicht haben erreichen, obgleich sich ihr nähern konnten l. nicht erreichen, obgleich sich ihr nähern können.
« 176 « 13 von oben Agathopos l. Agathopus.
« 213 « 6 « « Chaune l. Chauve.
« 219 « 11 von unten Pallazzo l. Palazzo.
« 220 « 13 von oben Original oder eine l. Original, oder, dass eine.
« 224 « 8 von unten Vissonti l. Visconti.

P. 225 Z. 8 von oben II$^{me}$ l. VI$^{me}$.
« 228 « 12 von unten questa l. questo.
« 8 « « dimostrata l. dimostrato.
« 7 « « a tai l. agli.
« 240 « 11 von oben ist die Verweisung auf Cades: 33. 102. hinzuzufugen.
« 241 « 6 « « a l. à.
« 8 « « manie l. manié; expose l. exposé.
« 9 « « este l. esté; imprime l. imprimé.
« 13 « « fearing l. bearing.
« 243 « 9 von unten auctorum niti paucis lapidibus l. auctorum testimonia niti paucis lapidibus testibus.
« 247 « 4 von unten In Betreff des dem *μνημόνευε* gewöhnlich beigefügten Ohrs mit der daran zupfenden Hand wird es vielleicht nicht überflüssig sein, die Stelle Virgils Eclog. VI, 3.

Quum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
Vellit et admonuit.

und die dazu gehörenden Worte des Servius: Aurem autem ideo, quia Memoriae consecrata est, ut frons Genio, digiti Minervae, genua Misericordiae (vergl. auch zu Aen. III, 607.) in Erinnerung zu bringen.

« 248 « 16 von oben *εὐτὺχι* l. *εὐτύχι*.
« 249 « 5 « « *ἀγωνοθέτης* l. *ἀγωνοθέτης*.
« 6 « « *ἀνὶθηκεν* l. *ἀνέθηκεν*.
« 250 « 7 « « L l. *Λ*.
« 252 « 18 von unten Die als ungewiss gegebene Verweisung auf die Abhandlungen der Turiner Akademie kann ich jetzt, nachdem ich sie eingesehen, als richtig bezeichnen; nur muss es statt p. 50. heissen: p. 44 ff.
« 261 « 12 « « Lewezow l. Levezow.
« 264 « 8 von oben Real Galer. l. Reale Galler.
« 266 « 3 und 34 von oben sind die Namen *Ἐρίφα* und *Παρθενία* zu streichen, da sie schon von Köhler aus derselben Quelle im Text genannt sind. Hingegen füge ich aus Orelli: 4322. noch den Namen: Speudusa hinzu.
« 268 « 9 von unten Schriftschneider l. Steinschneider.
« 269 « 16 von oben Caccas l. Caecas.
« 271 « 2 « « Ueber «Limen» vergleiche Gruter: 999, 2. und Marini: Atti de' frat.Arv. I. p. 256.
« 22 « « cio replicate l. ciò replicati.
« 272 « 8 von unten p. 27. l. p. 24.
« 310 « 23 von oben 1846. l. 1848.
« 348 « 11 « « resideba l. residebat.
« 352 « 23 « « widerholt l. wiederholt.

